BIBLIOTECA MODERNA
DE
: FILOSOFÍA Y CIENCIAS SOCIALES :

B. CROCE

ESTÉTICA

COMO CIENCIA DE LA EXPRESIÓN Y LINGÜÍSTICA GENERAL

TEORÍA É HISTORIA DE LA ESTÉTICA

VERSIÓN CASTELLANA CORREGIDA POR EL AUTOR

DE

JOSE SÁNCHEZ-ROJAS

PRÓLOGO

DE

MIGUEL DE UNAMUNO



MADRID
LIBRERÍA DE FRANCISCO BELTRÁN
16, PRÍNCIPE, 16

OBRAS DEL TRADUCTOR

Á propósito de los exámenes.—Salamanca, 1907. (Agotada).

El problema del anarquismo.—Madrid, 1908.

Impresiones de Castilla.—Madrid. Un volumen.

TRADUCCIONES

GIOVANNI PAPINI.—**Lo trágico cotidiano y el piloto ciego.**—Madrid.

R. MURRI.—**La política clerical y la democracia,** con prefacio del traductor.—Librería de F. Beltrán, Madrid.—3,50 pesetas.

EN PREPARACIÓN

La autoridad y la ley en los místicos castellanos.—Un volumen.

B. CROCE

ESTÉTICA

COMO CIENCIA DE LA EXPRESIÓN

Y LINGÜÍSTICA GENERAL

TEORIA É HISTORIA DE LA ESTÉTICA

VERSIÓN CASTELLANA CORREGIDA POR EL AUTOR

DE

JOSÉ SÁNCHEZ-ROJAS

PRÓLOGO

DE

MIGUEL DE UNAMUNO



MADRID

LIBRERÍA DE FRANCISCO BELTRÁN

PRÍNCIPE, 16

1912

Á LA MEMORIA DE MIS PADRES

PASCUAL Y LUISA SIPARI

Y DE MI HERMANA MARÍA

B. C.

PROLOGO

Á LA VERSIÓN CASTELLANA DE LA «ESTÉTICA» DE B. CROCE

Confieso contarme en el número de aquéllos á quienes les atraen muy poco ó nada los tratados de estética, y más si son de filósofos. Prefiero con mucho las observaciones que sobre el arte hacen los grandes artistas, aunque se equivoquen en ellas, y recuerdo siempre apropósito de la estética más ó menos preceptiva el cuento aquél, un poco más de lo debido brutal, de Diderot, en que nos cuenta del marsellés y el eunuco comprador de esclavas para el harén de su amo. Me es también sospechosa y muy poco grata casi toda la crítica cuando no llegue á ser aquélla que reclamaba Flaubert en carta á Jorge Sand que Croce cita al final del capítulo XV de su Historia, dedicado á De Sanctis, en quien nos presenta un crítico así, artista y modelo. Mas sé por otra parte que no todos los estéticos se proponen preceptuar reglas á que los artistas *hayan de* sujetarse y que no entra Croce entre esos.

Muy exacto, por otra parte, como dice Croce, que toda obra de ciencia es á la vez obra de arte, proposición que mucho más que á otras obras de ciencia ó de filosofía, se aplica á ésta su Estética, obra de arte sin duda y excelentísima como tal.

Ríñese hoy en Italia batalla de ideas, sobre todo entre críticos y artistas, en torno al nombre de B. Croce como en

torno á una enseña. Y con frecuencia suena del lado de los artistas el nombre venerando y glorioso de Josué Carducci. Y este Carducci, que como dice Croce en una carta suya á Alberto Lumbroso, director de la *Rivista di Roma* y publicada en el número del pasado Abril de dicha revista, había profesado durante largos años aborrecimiento á la Estética, «aborrecimiento que hay que atribuir en parte á su ánimo de poeta, retuso á toda disciplina filosófica, y en parte al ambiente en que se educó y vivió» y que «en el fondo había odiado tanto más ferozmente á la Estética cuanto menos la había conocido haciéndose de ella una imagen fantástica, que se compadece mal con las cosas sencillas» que Croce expone en este su libro, este mismo fiero Carducci en una tarjeta que puso en Julio de 1902 al autor de este libro, cuando le hubo publicado, decíale: «El libro de *Estética* me es una revelación y una guía.... Tiene usted mucho y vivaz ingenio y una profunda y viva erudición». Y este juicio del gran poeta tendrán que hacer otros poetas, retusos como él á la estética, cuando lean ésta.

Porque la Estética de Croce, no á pesar de ser una obra de robusta y segura filosofía, sino precisamente por serlo, es una obra fuertemente liberadora y sugestiva para un artista, una obra revolucionaria, y son los artistas y poetas los que ante todo deben leerla y meditarla.

La enemiga entre artistas y críticos creo que sea tan antigua como el arte y la crítica mismos, y el arte y la crítica son hermanos gemelos, si es que no son una misma y sola cosa vista desde dos puntos. Ciertísimo que todo verdadero crítico, si ha de merecer tal nombre á título pleno, es artista y que reproducir una obra de arte exige á las veces tanto ó más genio que producirla y no menos cierto que muchos harían mejor que intentar darnos nuevas odas, pongo por caso, revivir ante nosotros las antiguas, las de siempre más bien, enseñándonos á gozar más y mejor de ellas. Pues criticar es renovar. Una obra de arte sigue viviendo después de producida y acrece su valor según con los años van gozándola nue-

vas generaciones de contempladores, ya que cada uno de éstos va poniendo algo de su espíritu en ella. Lo más de la hermosura que sentimos al leer el Evangelio débese á la ingente labor de sus comentaristas, á las veces que hemos visto aplicada cada una de sus sentencias. ¿Y quien duda que el *Quijote*, v. gr., es hoy, merced á sus críticos y comentadores, más bello, más expresivo que recién producido y virgen aún de lectores lo fuera? «Sin la tradición y la crítica histórica—escribe Croce—el goce de todas ó casi todas las obras de arte producidas una vez por la humanidad, se habría perdido irremisiblemente; seríamos poco más que animales sumergidos no más que en el presente ó en un próximo pasado».

Ni hay línea divisoria precisa entre crítica y producción artística directa. Hay mucho más poético que los ensayos críticos de un Coleridge ó de un Sainte-Beuve? Con razón dice Croce que «el simple erudito no logra jamás ponerse en comunicación directa con los grandes espíritus, revolviéndose de continuo por los patios, escaleras y antecámaras de sus palacios, pero el ignorante bien dotado ó pasa indiferente junto á obras maestras para él inaccesibles, ó en vez de comprender las obras de arte cuales son ellas en efecto, inventa otras con la imaginación». Y añade que «la laboriosidad del primero puede al menos alumbrar á los otros, mientras la genialidad del segundo queda estéril del todo». Y aquí siento tener que discrepar de crítico y artista tan perspícuo. ¿Estéril? ¿Estéril quien inventa con la imaginación otra obra de arte? Si realmente *ne inventa egli altre con l'imaginazione* su labor no es estéril, siempre que esta su invención sea bella. ¡Cuántas obras de arte no han salido de otras! En rigor casi todas. Los palimpsestos de que al final del capítulo XVI de su Teoría nos habla Croce, esas «nuevas expresiones sobre las antiguas, fantasías artísticas en vez de reproducciones históricas» son en arte perfectamente legítimas. El terror del año mil, el milenario, podrá no ser una verdad histórica, pero no por eso será menos bella la poesía catalana de Guimerá al año mil. Aún hay más, y es que hasta evidentes erratas ó malas traduccio-

nes han servido de pie para nuevas creaciones, no ya artísticas sólo, sino filosóficas. En la relación de Averroes á Aristóteles se ve esto. Una errata, una equivocación, es á las veces tan generatriz como la rima.

Ocurre también, con sobrada frecuencia, que se meten á críticos artistas fracasados y á los motivos de error que llevan á un crítico á proclamar bello lo feo ó feo lo bello, y que Croce indica en el capítulo XVI de la teoría, se añade que creen mejorar las obras criticándolas ó extractándolas. Recuérdanme á aquel médico que no pudiendo llevar á un paciente á la orilla del mar, á que respirase libre brisa marina, le enviaba cada día una gran caja cerrada y lacrada y sellada á la orilla del mar para que del aire que contenía respirase.

No es raro encontrarse con quienes profesando la crítica, parece se imaginan que la obra de arte es para la crítica, que el artista nació para el crítico. Esto dicen los artistas. Pero tampoco es raro encontrarse con artistas que se imaginan nacieron para sí mismos, que son ellos el fin del universo creado todo y que los críticos han nacido para ellos. Sentimientos no ya teleológicos, si no egoístas, tan extraños al arte como á la crítica. Estos artistas son los que han fraguado la teoría mística del genio que tan agudamente descarta Croce. Y si hay algo que pueda llamarse genio, cabe un genio crítico, una genialidad crítica también. Y sí de *paras*, de finalidad nos es lícito hablar aquí, ni el crítico es para el artista ni éste para aquél, sino ambos para la humanidad y la vida.

Los artistas también han forjado la doctrina del genio inculto y aquello de que el estudio mata la inspiración, que la ciencia deseca al arte, doctrina muy en boga en esta que Croce llama la siempre desventurada España.

Y, sin embargo, en obras de verdadera crítica, de crítica artística, reproductiva, que no sea ni la metafísica aplicada al arte de los alemanes, ni la historia que á él aplican los franceses, según la justa observación de Francisco de Sanctis expuesta en este libro; en obras así es donde los artistas pueden disciplinar su ingenio, fecundándolo. Y no ya en

obras de crítica, sino en obras de estética artística, cual es ésta que hoy nos da Sánchez Rojas troducida al castellano. Hora era.

Es, en efecto, la fusión del arte y de la ciencia lo que da valor y eficacia á la estética de B. Croce, que es una estética filosófica hecha por un verdadero artista, una obra de filosofía artística tal como lo fueron los diálogos de Platón. Mejor dicho, es una Estética estética donde sobran tantas Estéticas místicas, metafísicas, lógicas, éticas y hasta económicas y políticas. Por primera vez he visto aquí la doctrina del arte liberada de la doctrina de la lógica, de la ética y de la psicología, aunque con ellos conexionada. Es esta una Estética independiente y sustantiva en lo que cabe y no una mescolanza de distintas disciplinas que de cerca ó de lejos se rozan con el conocimiento de lo bello. Y en tal sentido, digo, que es una obra altamente liberadora y revolucionaria. Leyéndola adquirirán los artistas mayor y mejor conciencia de su independencia artística.

Destruye, por una parte, la superstición de los géneros y de las reglas, pero es para llevarnos á conciencia de la ley de la expresión, de la ley de vida artística y así nos liberta ya que la libertad no es sino la conciencia de la ley frente á la sumisión á la regla impuesta. Y, por otra parte, es la obra de Croce una brillante y sólida defensa de los fueros de la fantasía, desconocidos ó negados por tantos filósofos de lo bello. Es muy exacto lo que Croce dice de que Kant conoció la imaginación reproductiva y otra combinatoria, pero no la imaginación propiamente productiva ó sea la fantasía, y en este defecto de Kant—defecto no sólo de inteligencia—habrá que buscar algunas esterilidades de sus secuaces. Fueron y son los definidores los que infestan de pedanterías la estética y la preceptiva artística; son los que no logran acabar de comprender ó más bien de intuir que sólo se define los conceptos, y que la expresión artística, lo absolutamente individual y concreto, lo vivo, es indefinible. El arte reproduce ó más bien intuye individuos y es muy exacta la observación que hace

Croce de que Don Quijote no es sino el tipo de los Quijotes. El tipo medio científico es definible, pero no objeto de arte á pesar de los esfuerzos de artistas que, como Zola, se empeñan en hacer arte científico. La ciencia define, pero el arte narra ó nombra.

Obra de ciencia es la presente Estética y por eso define, pero define conceptos aplicables al arte, no define obras de arte ni expresiones artísticas concretas. Pero á la vez que obra de ciencia es, lo repito, obra de arte. Y lo es por su ejecución, por la sobriedad robustamente expresiva de su prosa limpia y animada de un íntimo calor de convicción, que se pega al que la lee. Pues si acaso peca de algo es de dogmatismo, el cual no es un pecado artístico. Apenas se encuentra en ella proposición dubitativa ó concesiva, y sólo una vez he encontrado una frase como *se non c'inganniamo*, si no nos engañamos. El autor casi nunca vacila en sus afirmaciones, con lo que logra infundirnos su confianza en ellas. Y nos convence tanto ó más que con sus razones y la limpidez con que nos las presenta, con su imperturbable seguridad al presentárnoslas.

Débese ello á la simplicidad y coherencia casi matemática de su sistema, pero estas mismas simplicidad y coherencia chocan con muchedumbre de ideas nuestras que queremos meter en él, ideas tal vez contradictorias entre sí, pero que se han hecho carne de nuestro pensamiento, que es y tiene que ser un tejido de contradicciones, al menos aparentes, y á las que nos cuesta renunciar. Rompernos un hábito de pensar, una vieja asociación de ideas, es como desgarrarnos la carne del espíritu. Y si acaso es ventajoso el destruir contradicciones, reduciendo á unidad real su aparente oposición, trae por otra parte el daño de despotencializar nuestras ideas.

La doctrina general filosófica de B. Croce, su filosofía, y su doctrina especial estética, choca con tantas tradicionales enseñanzas, con tantas ideas que son ya hábitos de nuestro pensamiento, que nos desgarra éste. Y así es que no nos entregamos á ella desde luego, una vez repuestos de la sorpre-

sa de posesión debida á la seguridad de sus afirmaciones. Una vez repuestos del efecto de su audacia afirmativa objetamos. Yo mismo he objetado mucho, aunque al cabo, en no poco de ello, haya venido á concluir con el autor.

Y empezando por el principio mismo su primera afirmación, su definición misma del hecho estético, del arte y de la belleza, definición preñada de consecuencias, habrá de ser por no pocos lectores resistida. Intuición es expresión, se intuye lo que se expresa y el arte se compone de intuiciones. Al leerlo recordé un inolvidable espectáculo de que fuí testigo hace unos años, y fué tres niños que puestos frente á un caballo no hacían sino repetir cantando: ¡el caballo! ¡el caballo! ¡el caballo! Pero entiéndase que para Croce la expresión es ante todo expresión interior antes de ser comunicada. A lo que conviene acaso añadir que nunca habría habido expresión interior á no haber la exterior, la que se comunica, que el lenguaje es, como el hombre mismo en cuanto hombre, de origen social. El pensamiento mismo es un modo de relacionarnos los unos con los otros.

Establece Croce desde un principio su clasificación de la filosofía del espíritu, en parte teórica y parte práctica, dividiéndose la teoría en estética, que estudia la intuición de lo concreto, la expresión, el arte, y en lógica que trata de la definición de lo universal, del concepto, de la ciencia, la una del fenómeno y la otra del númeno, y dividiéndose la parte práctica en economía, según se quiere lo útil, referente al fenómeno, y en moral cuando se quiere lo bueno, referente al númeno. Esta división, acaso sobrado esquemática, recordará á no pocos lectores españoles aquella otra, aquí en un tiempo en boga, del krausismo que asignaba á la historia el conocimiento por los sentidos, del fenómeno, á la filosofía el del númeno por medio de la razón, y combinaba ambos en aquella fantástica filosofía de la historia, que era el conocimiento por medio de la inteligencia ó sea la razón aplicada á los sentidos, de las leyes, que son los númenos obrando sobre los fenómenos. Solo que entre una y otra clasificación media un abismo. Para Cro-

ce no tiene valor científico aquella fantástica y arbitraria filosofía de la historia de la que con tanta gracia dijo D. Juan Valera, que era el arte de profetizar lo pasado. Y la historia, la simple historia, que es arte y no ciencia, halla una exacta determinación en el sistema crociano. En el cual parece ser la moral la que lo domina todo.

¿Y la religión? Confieso que donde más me rebelo de las doctrinas de Croce es en este punto. La religión no tiene en su sistema una posición adecuada. Para Croce la religión «no es sino conocimiento y no se distingue de las otras formas y subformas de ésta», afirmando á seguida que «la filosofía quita toda razón de ser á la religión porque se le sustituye». No lo espero. Y nótese que digo que no lo espero, y no que no lo creo. Porque en mi sentir la fe, lo propio de la religión, así como la intuición ó expresión es lo propio del arte y el concepto lo propio de la ciencia, la fe es más que otra cosa esperanza y la esperanza, de fondo teleológico, no es precisamente fenómeno conocitivo. La mejor definición de la fe religiosa sigue siendo la de San Pablo: sustancia de las cosas que se esperan. No puedo resolverme á pensar que la religión se sume en la estética, ni en la lógica, ni en la economía, ni en la ética, aunque las contenga. Es más bien como la envolvente de todas ellas y si á unos se aparece como una metetética, á otros lo hace como una metalógica, como una metética á muchos y á mí principalmente como una meteconómica, como la esperanza de la inmortalidad personal y concreta.

A los más de los lectores españoles de B. Croce, si lo meditan con el alma de su raza, se les aparecerá la religión como cosa de sentimiento, perteneciente por lo tanto, según nuestro autor, á la actividad económica. Se trata en ella del gran negocio de nuestra salvación, como dicen los jesuítas. Pero es una economía transcendente y fundada en fe, es decir, en esperanza. Nuestro último fin es poseer á Dios, y no sólo por el conocimiento gozar de Dios, hacernos Dios y Dios, que es más yo que yo mismo, es el que me garantiza la inmortalidad. «¿Si nos morimos del todo, como los perros, para qué Dios?»

me preguntaba un campesino español por cuyas venas corría la sangre de nuestros místicos. Como Kant ponemos á Dios para garantir nuestra inmortalidad, es una garantía teleológica. Dudo mucho de que un genuino lector español, de que un hijo de esta «siempre desventurada España», se satisfaga con aquella absoluta libertad del espíritu que se quiere á sí mismo, de que Croce nos habla al final del capítulo VII de su teoría. Eso no nos resuelve el problema.

Podrá Croce redargüirnos que no tiene solución el problema religioso tal como lo planteamos ó que no existe tal problema, pero la desesperación de nuestra esperanza volverá una y otra vez á planteárnoslo. No nos avendremos á sustituir la religión con la filosofía, que no nos consolará jamás de haber nacido. Y á él, al italiano, le quedará el decir que estos son ensueños místicos de la siempre desventurada España. B. Croce es profundamente italiano y en italiano piensa y siente, y el alma italiana, á pesar de las apariencias en contrario, nunca fué en su fondo mística, por lo menos tal como aquí lo sentimos. Del llamado misticismo franciscano al misticismo teresiano media un abismo.

La italianidad de B. Croce estalla á cada momento en esta su obra, obra italianísima. Y es lo que le da valor. Es el pensamiento de un pueblo de cultura. Y estalla hasta en los detalles. Cinco nombres nos presenta Croce como jalones de la ciencia estética: Aristóteles, Vico, Schleiermacher, Humboldt y De Sanctis, y de los cinco dos son italianos; aun más, napolitanos. Y cuando quiere ejemplificar las graciosas degeneraciones de la llamada física estética acude á un italiano, á un napolitano, á Tari.

Mas volviendo de esta digresión á la doctrina general estética de B. Croce y á su teoría de la expresión como característica del arte y de la belleza, hay otra doctrina, íntimamente conexionada con ella, y á la que se resistirá, de seguro, en rendirse el lector. Es la doctrina de lo bello natural, de lo bello objetivo ó de la naturaleza, tuétano del sistema de idealismo humanístico de la estética de Croce. El cual niega el llamado

bello natural, en cuanto algo independiente de la intuición humana. Para Croce lo bello es la expresión lograda *l'espressione riuscita*. Y el lector objetará.

Está muy bien—se dirá—no existe lo bello natural; lo bello es la expresión lograda ó conseguida, es la expresión, pero ¿por qué se logra? ¿por qué la consigue uno ante tal impresión y ante tal otra no? ¿No depende este conseguimiento ó logro de la cosa misma intuida, de la materia de la intuición? Lo bello, me dice el autor, es el valor de la expresión ó la expresión misma; pero el valor de la expresión es algo más que la expresión misma, le añade algo. Hay cosas más ó menos bellas, expresiones más logradas ó más felices que otras, expresiones más expresivas en fin. ¿Y este más ó menos no depende del objeto mismo? ¿Por qué unas impresiones se dejan expresar mejor que otras y algunas resisten á expresión? El proceso de la producción estética incluye, según el autor (*a* impresiones; *b)* expresión ó síntesis espiritual estética; *c)* acompañamiento hedonístico ó placer de lo bello; *d)* traducción del hecho estético en fenómenos físicos. Entra, pues, en ese proceso la impresión, y es que la impresión misma, que pertenece á la naturaleza tanto como al espíritu—si es que éste es otra cosa que naturaleza—no contribuye por sí á lo bello, no es bella? Se me dirá que una cosa no es bella hasta que no la he hecho tal, pues ya el autor me dice que una cosa es útil ó buena porque la quiero y no la quiero porque es útil ó buena. Mas me temo que en estas oposiciones absolutas como entre naturalismo é idealismo están jugando con los vocablos y que las afirmaciones del un sistema son traductibles en las del otro sin más que cambiar la clave. El arte, se me dice, es el que produce lo bello natural. Ya Schiller dijo que también el arte es naturaleza, y bien podemos añadir que la naturaleza es arte. Y así todo es uno y lo mismo.

Ya en teología se plantearon el problema de si lo malo es malo porque Dios así lo ha establecido ó lo ha establecido así porque es malo, y esta distinción sigue dominando todo el proceso del pensamiento humano.

Y el lector, no rendido aún á la doctrina idealista de Croce, quiere atacarle por otro flanco. Distingue Croce entre lo bello y lo agradable, ya que parece hay cosas agradables que no son bellas, pero, ¿de veras las hay? ¿no será lo agradable, y no lo expresivo el germen de lo bello? Una expresión se logra y nos da sentimientos estético; ¿no decimos que es bella por el placer que nos causa el logro de la expresión? Acaso es muy acertado el concepto que de la belleza tenía el holandés Hemsterhuis, y que Croce reproduce, acaso se trata de un problema de economía espiritual, de máximos y mínimos, de obtener la más plena y rica intuición con el menor esfuerzo, lo que se consigue ante un tipo medio, ante un fenómeno que nos de individualizado lo más del contenido de su especie. «El individuo A—me dice Croce—busca la expresión de una impresión que siente ó presiente, pero que no ha expresado aún». ¿Y por qué no la ha expresado? ¿No habrá en la expresión misma algo que á ser expresada se resista, una fealdad natural? Ante un hermoso caballo me digo: «¡he aquí todo un caballo!» ¿No hay en el caballo mismo una totalidad que responde á esta frase popular y corriente?

Todas éstas son, como se ve, preguntas y nada más, preguntas que supongo se hace el lector antes de rendirse al Idealismo de B. Croce. Los problemas que esas preguntas ponen son problemas psicológicos y no estéticos, podrá el autor respondernos. Y estamos en el núcleo de la cuestión, y es una filosofía del espíritu fuera de la psicología, que es una ciencia natural, ó mejor un espíritu fuera de la naturaleza. Idealismo que habrá de resistirse á no pocos lectores de Croce, sobre todo á los españoles, ya que nosotros no somos, en el rigor filosófico técnico de la palabra, idealistas ni racionalistas. El nuestro, el que culmina en nuestra mística, es un naturalismo que frisa en materialista, y es, en el fondo, irracionalismo. Tal vez sea esta la desventura nuestra á que B. Croce alude. Y yo no sé si es ó no nuestra flaqueza, pero séalo ó no, es nuestra fortaleza también.

Este nuestro naturalismo de inconciente filosofía explica

nuestro realismo estético, que otros pueblos tienen por brutal, nuestros Cristos sanguinolentos y con pelo natural, todo eso en que buscamos la emoción patética más que la expresión ideal. Y los que estimen, que la tauromaquia es arte, recordarán aquella frase de aquel gran torero al gran actor Maiquez que le reprochaba una suerte: señor Miquis, aquí se muere de veras. Morirse de veras tiene poco de ideal.

Algunos otros lectores, aunque menos, resistirán la identificación de la estética con la lingüística. Por mi parte y en concepto de profesor de lingüística, la acepté desde luego. La verdadera materia del arte literario, de la poesía, es el lenguaje que contiene en si el tesoro todo de nuestras intuiciones. Expresar es nombrar. Se percibe los elementos materiales de una cosa, pero no se la conoce hasta que no se la nombra uno en sí. De que en una lengua falte el nombre de un objeto natural, no se deduce que no existiera el objeto ante los que la hablaban, sino que no lo distinguían de otros, que no hablaban de él, que no lo conocían como tal.

Exactísimo que la primera obra de arte es la lengua, que nos da el mundo intuído. Y una lengua se compone de metáforas y de símbolos. La palabra es siempre metáfora y siempre símbolo. Mas la verdadera obra de arte es el lenguaje hablado y vivo. Una poesía bella, es decir, una poesía, es la que habla como un hombre; sólo los pedantes hablan como un libro, es decir, como un libro que no habla como un hombre. El lenguaje es siempre poesía, afirma muy bien Croce.

Y es esta sana concepción del lenguaje como obra de arte lo que le hace revolverse contra los excesos del gramaticismo. Punto es este que recomiendo á nuestros pedagogos, esclavos, por lo común, no ya de la gramática, sino de una gramática empírica, puramente clasificativa y disparatada, que se imaginan ha de hablar uno mejor su lengua materna aprendiedo á conjugar ó la definición del adverbio. Y así, en vez de enseñar la lengua enseñan gramática y la enseñan además mal.

Mostráronme una vez un escrito tan gramaticalmente es-

crito, que no había en él una falta, y por instinto adiviné que era de un extranjero, como en realidad lo era. Y es que si mañana me presentan un caballo que responda hasta en sus más menudas partes al tipo trazado por un tratadista hípico, me acercaré á tocarlo, á ver si es de verdad, si es de carne como dicen los niños de lo que es verdadero y vivo. Y un escrito así, gramaticalmente construido, no es de carne, no vive.

La labor de la lingüística, rama de la estética, es por hoy destruir el gramaticismo preceptivo.

Pensamos con intuiciones, el concepto se apoya en la intuición, la ciencia en el arte. Y es locura querer hacer ciencia prescindiendo en absoluto del lenguaje. Tendrá la ciencia que crearse un lenguaje. HO^2 es tan expresión como «agua». En la filosofía del empiriocriticismo de Avenarius se ejemplifica á donde lleva el querer filosofar desgarrándose del lenguaje que ha hecho nuestro pensamiento, que es nuestro pensamiento. No se logra si no decir las mismas cosas peor dichas. Hasta un tan agudo y perspicaz lingüista como Hermann Paul dice en la Introducción de sus *Prinzipien der Sprachgeschichte* § 6 que «quien no emplee el necesario esfuerzo mental para libertarse del dominio de la palabra, no llegará jamás á una intuición *(Anschauung)* de las cosas libre de prejuicios». ¿Es que es posible librarse del dominio de la palabra? A las viejas categorías realísticas, á las tradicionales abstracciones escolásticas suceden otras que serán tenidas de aquí á un siglo por no menos escolásticas que aquéllas. Y es ello inevit able ya que pensamos con palabras, que son abstracciones siempre. La intuición misma de lo individual concreto es una abstracción de impresiones. Expresar es abstraer.

Y ni siquiera el trazado del pulso que nos da un esfigmógrafo escapa de ser expresión artística, pues que el hombre ideó y produjo el aparato y el hombre intuye é interpreta la línea del trazado.

Pero si algún lector se resiste á la identificación entre lingüística y estética, todo lector artista aplaudirá sin reservas

la crítica severa que B. Croce hace de las reglas de la retórica, de la teoría de los géneros y de todas esas categorías de lo sublime, lo cómico, etc. Y, sin embargo, desde nuestro punto de vista naturalístico ó sentimental, tendríamos también que hacer á ello reservas. Pero más vale dejarlas.

Las teorías estéticas de Croce están luego refrendadas y corroboradas en su historia de la estética, historia que sirve de confirmación y complemento á la teoría.

En esta parte histórica me creo en el deber de llamar la atención de los lectores españoles sobre su juicio respecto al infilosofismo de la segunda mitad del siglo XIX, ya que aquí ha hecho estragos ese cientificismo pseudo-filosófico. ¡Las veces que he tenido que burlarme de esa sociología, que como dice Croce, no se sabe lo que como ciencia sea! Y yo que considero como una de las mayores victorias de mi espíritu sobre sí mismo el haberme libertado de la fascinación que sobre mí ejercía á mis veinticinco años el nefasto Spencer, experimenté un vivo placer estético al leer el juicio que á Croce le merece. Y respecto á lo que de la doctrina del progreso aplicada al arte, y lo de la evolución nos dice, sólo he de recordar que uno de los más funestos escritores contemporáneos nuestros, el que socolor de arte, más ha explotado los bajos instintos de la lujuria, sostenía que por haber llegado él al mundo siglos después de Homero, es superior como artista á éste.

¿Y tendré que recordar aquella estupenda necedad que se discutió al parecer en serio, nada menos que en el Ateneo de Madrid, hace unos años, de si la forma poética está ó no llamada á desaparecer? Todo, en cierto sentido, está llamado á desaparecer, pues todo, como decía el profesor conimbricense empezó por no existir, pero mientras la humanidad subsista todo lo humano subsistirá con ella. En la vida del espíritu nada se pierde.

También debo llamar la atención de los lectores españoles acerca de lo que Croce, naturaleza de fino artista italiano, nos dice de la pedantería profesional ó académica alemana,

ya que nos la empiezan á mal traducir de nuevo, amenazándonos una nueva época como la del krausismo. El capítulo sobre el gran crítico de Sanctis es á este respecto sumamente instructivo.

Interesantísima también la rehabilitación del gran teólogo Schleiermacher como genial precursor de la estética. ¿Y no será porque era un teólogo ante todo y sobre todo, un teólogo más que un filósofo, por lo que así la presintió? Interesante sería investigar como la estética de Schleiermacher surge de su teología.

Muy de notar son también los juicios de Croce sobre Ruskin y sobre Nietszche, dos artistas, dos poetas que alguna vez se metieron á estéticos. Del primero «temperamento de artista, impresionable, excitable, voluble, rico de sentimiento que daba tono dogmático, forma aparente de teoría, en páginas vivas y entusiastas á sus sueños y caprichos» nos dice que podrá juzgarse irreverente cualquier exposición reasuntiva y prosaica de su pensamiento estético, que ha de ser por fuerza pobre é incoherente. Y de Nietszche que si sus doctrinas son poco rigurosas y, por lo tanto poco resistentes, están en cambio, llenas «de alta inspiración y trasponen la mente á una región espiritual cuya alteza no había sido jamás alcanzada en la segunda mitad del siglo XIX». Por donde se ve el altísimo aprecio que B. Croce hace de los verdaderos artistas por equivocada que su filosofía fuese. ¡Lástima grande que junto á sus nombres figure el de un Max Nordau, v. gr., indigno de aparecer en una historia de la estética! Y donde él sobra, faltan acaso otros, como el gran danés Kierkegaard.

Cierto es que Croce nos advierte que «con Lombroso y su escuela, y con los sociólogos á lo Nordau hemos llegado al límite extremo que separa el error decoroso del grosero que se llama despropósito». Estos sociólogos metidos á críticos de arte, nos hacen el efecto de ciegos de nacimiento, que hacen crítica pictórica juzgando los cuadros á tacto.

¿Y de España? El pensamiento estético español ocupa un puesto en la historia de Croce y le ocupa merced á la *Historia*

de las ideas estéticas en España, de nuestro gran crítico artista Menéndez y Pelayo, de cuya obra se ha aprovechado B. Croce citándola con encomio y estimándola en algunas partes y aún fuera de lo que á España exclusivamente se refiere, como por lo que hace á las ideas estéticas de San Agustín y de los primeros escritores cristianos y á la historia de la estética francesa en el siglo XIX la mejor guía. Gracias en gran parte á nuestro Don Marcelino figuran honrosamente en esta historia nuestros Arteaga, Azara, Barreda, Feijóo, Gracián, Huarte, León Hebreo, López Pinciano, Luzán, Sánchez el Brocense, el marqués de Santillana, Juan de Valdés, Lope de Vega y Luis Vives. «España—dice en el cap. XIX de su Historia—fué acaso el país de Europa que resistió más tiempo á las pedanterías de los tratadistas; el país de la libertad crítica desde Vives á Feijóo, ó sea del siglo XVI á mediados del XVIII cuando decaído el antiguo espíritu español se implantó allí por obra de Luzán y de otros la poética neoclásica de origen italiano y francés». Pero en otro pasaje, al hablar en el capítulo XIII entre los estéticos alemanes menores, nos dice que casi ninguno salió de su país nativo y en un paréntesis: «sólo Krause fué importado á la siempre desventurada España». Esta última frase la he citado ya.

Me dolió al leerla, aun cuando no esté mal en la aplicación inmediata á que se refiere. Nos duele siempre la compasión de los extraños, y más de los que, como Croce, parecen, en parte al menos, conocernos. Siempre desventurada España... por qué? ¿cual es su desventura? No podemos juzgar de la exactitud y el valor del epíteto hasta no saber toda la extensión del sentido que su autor le da y en qué la funda. No sé si en Italia, y aun por críticos de la perspicacia y la independencia del criterio artístico de un B. Croce se nos conoce lo bastante para juzgar de nuestra ventura ó desventura, que es, por otra parte, categoría eudemonística. Aún Carducci, que presumía de conocer nuestra literatura y en parte la conocía, Carducci, el que habló de las contorsiones de la «afanosa grandiosidad española» *(Del rinnovamento letterario in Italia)* es-

cribió en sus *mosche cocchiere* que «en el concilio olímpico donde se asientan Dante y Shakespeare hasta España, que jamás ejerció hegemonía de pensamiento, tiene á su Cervantes» mientras Italia siguió mandando á más de uno. ¿Que jamás tuvo hegemonía de pensamiento? La historia de la compañía que fundó el español Iñigo de Loyola y su acción en Trento, tal vez probara que no puede afirmarse eso tan en absoluto. Esa hegemonía podría sea buena ó mala según de donde se mire.

Y la misma desventura concreta á que B. Croce alude, la de que fuese aquí importado Krause y no Hegel, ó Fichte, ó Schelling, ó Herbart, á que se debió si no á traer Krause, filósofo de segundo orden, raíces religiosas, más aún, raíces místicas? No es lo interesante que fuese acá importado sino que fuese aquí y en Bélgica, los dos países acaso más hondamente católicos, la patria de Santa Teresa y la de Ruisbroquio, donde echara raíces. Y tal vez la posición espiritual que Croce ocupa frente á la religión y la que frente á ella ocupamos los genuínos españoles, hasta los que pasamos y nos tenemos por heterodoxos y algunos aún ateos, estas respectivas posiciones hacen que el filósofo idealista y racionalista napolitano, juzgue desventura lo que nosotros, cuando meditamos á solas en ello, sin la pegadiza sugestión de lo europeo, nos vemos forzados á estimar nuestra ventura, por ser tal vez nuestra razón de vida como pueblo, como pueblo naturalista, irracionalista en un cierto altísimo concepto que no excluye el uso de razón y tal vez como pueblo afilósofo. El sentimiento económico potencializado y hecho trascendente, la preocupación de nuestro último fin personal y concreto, el culto de la inmortalidad sustancial nos domina. La pura contemplación desinteresada no es cosa nuestra.

En éstas páginas que preceden á la traducción española de la *Estética* de Benedetto Croce, he querido mostrar más que mi asentimiento personal á sus doctrinas, que es grande, pero cosa que al lector debe de importarle poco, las dudas que en el ánimo de éste puede levantar su lectura y el sentimiento

que en él provocara lo que el gran pensador italiano parece pensar de nuestro pueblo. Es, creo, la mejor introducción española á esta también española traducción, y el más leal y viril modo de honrar la obra de Croce, uno de cuyos mayores méritos, y no el menor, es el de suscitarnos esas dudas y problemas y el de hacernos volver, con una sola frase, á nosotros, los españoles, á nuevo examen de conciencia colectiva. Por mi parte debo á B. Croce no pocas enseñanzas, corroboración de puntos de vista, esclarecimiento de ideas que bullían en mi confusas, expresión neta de oscuras impresiones que en mí germinaban, solución de dudas, soldamiento de cabos sueltos y de incoherentes fragmentos de pensar, pero le debo también el que me haya suscitado nuevas dudas, el que me haya hecho formularme nuevas preguntas, y como español le debo el haberme despertado aún más, con una simple frase, que vale mucho por venir de quien viene, la conciencia de la dignidad de mi patria y el pesar de la piedad no sé hasta que punto merecida, con que se la mira fuera de nosotros y hasta tristeza y vergüenza da decirlo, dentro. «¡Pobre España!»

Aquí debería acabarse este prólogo, que harto es ya, y aquí de hecho se acababa. Creí casi un deber enviárselo al mismo Croce antes de darlo á la estampa; se lo envié y me felicito de ello por haberme valido una carta del ya ilustre filósofo de que quiero y debo dar aquí cuenta en lo que atañe á la frase que suscitó mi acaso algo morbosa susceptibilidad patriótica.

Traduzco la parte de la carta que no es puramente personal. Dice:

«Me agrada lo que dice usted en su prólogo, y no sólo en aquello en que está conmigo conforme—y lo está con íntima inteligencia de las cuestiones—si no hasta en la parte en que de mí disiente y donde su disentimiento me resulta casi siempre instructivo. Sólo en pocos puntos creo que no tendría usted razón para objetarme si leyese los ulteriores desarrollos de mis pensamientos en la *Lógica* y en la *Filosofía de la*

práctica. La *Estética* es relativamente un libro juvenil. Es mi primer libro de filosofía, porque durante muchos años no me he ocupado sino en historia y entre otras cosas en las relaciones históricas de Italia con España, sobre lo cual he escrito una veintena de pequeñas Memorias. (En este tiempo estuve en correspondencia con Menéndez y Pelayo, con Rodríguez Marín, con Rodríguez y Villa, con Cotarelo, con Menéndez y Pidal, etc). En mis posteriores libros ha madurado mi pensamiento. Y hasta en punto á Estética en el volumen *Problemas de Estética* y más propiamente en la conferencia leída en Heidelberg, hallará un progreso en el concepto de *intuición.*

Pero lo que me duele es que una boutade que se me escapó en el impulso de la primera trama de mi libro, y que he olvidado después quitarla, le haya disgustado pareciéndole de más importancia que la que tiene. Cuando escribí, bromeando *(scherzando)* á propósito del krausismo español la «siempre desventurada España» pensaba en las corrientes del peor positivismo europeo que entonces la invadían tanto como en la innoculación del peor sistematismo tudesco que había sufrido unos decenios antes. Y aquella frase apuntaba más bien á la pedantería filosófica y á la hinchazón *(goffaggine)* positivista que á España misma, cuya literatura y arte, cuyo pueblo y cuya historia han ejercido sobre mí siempre una gran fascinación. En la nueva edición que se prepara de la Estética quitaré esa frase, pero no es posible quitarla de la traducción española, porque suprimiría algunas páginas de su bella introducción. Prefiero, pues, que quede á los ojos de todos mi *pecado* para que no falten esas páginas de *castigo.* (Esta palabra en castellano). Le rogaría, sin embargo, que añadiese una nota advirtiendo, por cuenta del autor, que se trata de una frase en broma *(scherzosa)* dicha por incidente y sin darla demasiado valor, y que Croce, antes de llegar á hacerse escritor de filosofía y de estética, era conocido ya como *hispanófilo* y había publicado muchos estudios de erudición española. Tal es la verdad».

Queda, pues, el noble autor servido.

Y ahora soy yo quien digo que no debe de desaparecer de la traducción la frase esa, y no por los desahogos de suspicacia que en este mi prólogo ha provocado, sino por haber dado lugar á esta nobilísima carta en que resplandece todo el sereno espíritu del ilustre filósofo napolitano. Y después de sus explicaciones soy yo quien hago mía su frase. Porque pasó, al parecer al menos, el peso de aquella peor sistematización de filosofía tudesca, parece que va pasando la ramplonería positivista, refugiada aún en las bibliotecas baratas de avulgaramiento más que de vulgarización pseudo-científica, pero lo que no parece que quiere pasar de nuestra desventurada patria es la pedantería filosófica que ahora toma una nueva y más sutil forma de vacuo intelectualismo. Y amenaza inficcionar nuestro arte que en los buenos tiempos supo defenderse de las infecciones. Y como creo que esta Estética escrita por un italiano hispanófilo, que bajo el clarísimo cielo de Nápoles, todo luz libre, rodeado de las memorias de Vico, de Bruno, de Campanella, de De Sanctis, de otros grandes, claros y luminosos espíritus, ha logrado disipar hórridas nieblas setentrionales sacando de ellas, al disiparlas, el rocío vivífico que era su tuétano, como creo, digo, que esta Estética puede contribuir en algo á defendernos de esta nueva pedantería que nos amenaza, por eso creo obra altamente patriótica darla traducida á nuestra hoy todavía en no poco desventurada España.

Miguel de Unamuno.

Salamanca, Junio, 1911.

ADVERTENCIA DEL AUTOR

Este volumen está compuesto de una parte teórica y de una parte histórica, ó sea de dos libros independientes, que se ayudan recíprocamente.

El núcleo de la parte teórica es una Memoria que con el título de *Tesis fundamental de una Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, fué leída en la Academia Pontaniana de Nápoles en las sesiones del 18 de Febrero, 18 de Marzo y 6 de Mayo de 1900 y publicada luego en el volumen XXX de los *Actos*. Al revisarla el autor ha hecho pocas variaciones substanciales, pero ha añadido distintos escolios y se ha ocupado de diversas ampliaciones. Además ha variado el orden de la exposición, para hacerlo más claro y sencillo.—De la parte histórica, únicamente fueron impresos los primeros cinco capítulos, á guisa de ensayo, en la revista *Flegrea* de Nápoles con el título: *Juan Bautista Vico primer expositor de la ciencia estética;* aquí aparecen esos capítulos ampliados y acordes con el resto de la exposición.

El autor se ha extendido principalmente en la parte teórica en las cuestiones generales respecto al tema de que se trata. No las juzgará divagaciones á quien recuerde que hablando con rigor, no existen ciencias filosóficas con vida independiente. La filosofía es una; cuando se trata de Estética, de Lógica ó de Ética, se trate siempre de toda la filosofía, aunque por conveniencia didascálica, se estudie un aspecto deter-

minado de aquella unidad indivisible. Correlativamente, á causa de esta íntima conexión entre las distintas partes de la filosofía, la incertidumbre y el equívoco que reinan en torno á la actividad estética, á la fantasía representadora y creadora, á esta primogénita entre la actividad espiritual y el sostenimiento doméstico de las demás ciencias; da ocasión á incertidumbres, equívocos y errores en todo lo restante; en la Psicología como en la Lógica, en la Historia como en la Psiología de la práctica. Si el lenguaje es la primera manifestación espiritual; si la forma estética es el mismo lenguaje en su verdadera y científica extensión, no se pueden entender las fases posteriores y complejas de la vida del espíritu, cuando el primer movimiento, que es el más sencillo, permanece incomprendido, mutilado, desfigurado. Del esclarecimiento de la actividad estética debe brotar la corrección de distintos conceptos, la solución de algunos problemas filosóficos que parecen con frecuencia insolubles.—Tal es, precisamente, el pensamiento que anima este trabajo. Y si la tentativa teórica que aquí exponemos, y la ilustración histórica que la sigue, consiguen conquistar estudiosos á esta clase de labores, derribando obstáculos y discurriendo nuevas sendas; si esta renovación, particularmente, se advierte en Italia donde las tradiciones estéticas—como en su lugar demostraremos—son tan nobles, el autor habrá conseguido su objeto y satisfecho uno de sus anhelos más vivos.

Nápoles, Diciembre de 1910.

Además de una detenida revisión literaria—en la cual, como en la de corrección de pruebas, he contado con el valioso concurso de mi buen amigo Fausto Nicolini,—he hecho también, en esta edición tercera, algunas modificaciones de

concepto, especialmente en los capítulos X y XII de la primera parte, tales como ulteriores meditaciones y la autocrítica me las dictaban.

Pero no he querido introducir correcciones y amplificaciones que modificasen el primitivo plan del libro, el cual era, ó quería ser, una teoría estética, completa, pero breve, encuadrada en el marco general de la Filosofía del espíritu.

Me remito á los lectores que deseen esclarecer y concretar particularmente en las demás doctrinas filosóficas y determinadas y en las mismas cuestiones estéticas que exijan mayor desarrollo de las demás partes de la filosofía, á los volúmenes de la *Lógica* y de la *Filosofía de la Práctica.* Cuyos libros hacen un todo con éste, y juntos componen la Filosofía del espíritu que, á mi modo de ver las cosas, debe absorber el contenido completo de la Filosofía.

Es verdad que tales libros no han sido concebidos ni escritos de una vez, en cuyo caso los hubiera ordenado y dispuesto en partes distintas. Cuando escribía el primero, no pensaba en sus hermanos gemelos que han venido después. Por eso, lo planeé sin relacionarlo como los demás, del modo que lo he dicho. Por otra parte, las condiciones de la Estética moviéronme á añadir á la teoría una historia bastante amplia de la ciencia. En cambio, en los demás libros, me he limitado únicamente á rápidas indicaciones históricas, indicando además de que modo debiera penetrarse su sentido. Finalmente, ahora, después de haber expuesto particularmente las distintas ciencias filosóficas, veo muchas cosas que antes no veía, con mayor claridad y más apretado nexo, y paralelamente, cierta perplejidad que en algún pasaje de la Estética—allí donde se trata de cuestiones que no son rigurosamente estéticas—que no había experimentado antes. Por todas estas razones, los tres volúmenes, no obstante la unidad substancial del pensamiento que los anima y del fin que se proponen, tienen cada cual su fisonomía propia y recogen huellas de distinto momentos vitales, en los que han sido escritos.

Respecto á los problemas menores, por decirlo así, de la estética, respecto á la discusión de las objeciones que se han planteado y que pueden plantearse á la doctrina, he tratado ya, y seguiré tratando, en ensayos especiales. De los cuales daré una colección, que vendrá á convertirse en apéndice aclaratorio y polemístico del presente volumen.

Nápoles, Noviembre 1907.

B. C

INDICE-SUMARIO

ESTÉTICA

COMO CIENCIA DE LA EXPRESIÓN Y LIGÜÍSTICA GENERAL

PRIMERA PARTE

TEORÍA DE LA ESTÉTICA

CAPÍTULO I

La intuición y la expresión

CAPITULO II

La intuición y el arte

CAPÍTULO VII

Analogía entre lo teórico y lo práctico

CAPÍTULO VIII

Exclusión de otras formas espirituales

CAPÍTULO IX

Indivisibilidad de la expresión en modos y grados y crítica de la Retórica

CAPÍTULO X

Los sentimientos estéticos y la distinción entre lo bello y lo feo

CAPÍTULO XVIII

Conclusión
Identidad de la Lingüística y de la Estética

SEGUNDA PARTE

HISTORIA DE LA ESTÉTICA

CAPÍTULO I

Las ideas estéticas en la antigüedad greco-romana

CAPÍTULO II

Las ideas estéticas en la Edad Media y en el Renacimiento

Edad Media, misticismo; ideas sobre lo Bello.—La teoría pedagógica del arte en la Edad Media.—Dentelladas á la Estética en la filosofía escolástica.—Renacimiento: la Filografía y las investigaciones filosóficas y empíricas sobre la Belleza.—Las teorías pedagógicas sobre el arte y la Poética aristotélica.—La «Poética del Renacimiento».—Disputa sobre lo universal y lo verosímil en el arte.—G. Fracastoro.—L. Castelvetro.—Piccolomini y el Pinciano.—Fray Patricio; pág. 227.

CAPÍTULO III

Fermentos de pensamiento en el siglo XVII

Nuevas palabras y observaciones nuevas en el siglo XVII.—El ingenio.—El gusto.—Distintos significados de la palabra «gusto».—La imaginación ó fantasía.—El sentimiento.—Tendencia á unificar estas palabras.—Dificultades y contradicciones al definirlas.—Ingenio é inteligencia.—Gusto y juicio intelectual.—El no sé qué.—Fantasía y sensualismos.—El correctivo de la falsa fantasía.—Sentimiento y sensualismo; pág. 241.

CAPÍTULO IV

Las ideas estéticas en el cartesianismo y en el leibnizianismo y la «Æstetica» de Baumgarten

El cartesianismo y la fantasía.—Crousaz André.—Los ingleses, Locke Shaftesbury, Hutcheson y la escuela escocesa.—Leibniz: las percepciones pequeñas y el conocimiento confuso.—Intelectualismo de Leibniz.—Estudio sobre el lenguaje.—Wolff.—Investigación de un órgano del conocimiento inferior.—Alejandro Baumgarten: la «Æstetica».—La estética como ciencia del conocimiento sensible.—Crítica de los juicios formulados sobre Baumgarten.—Intelectualismo de Baumgarten.—Nombre nuevo y contenido viejo; pág. 259.

CAPÍTULO VIII

Manuel Kant

CAPÍTULO IX

La Estética del idealismo
Schiller, Shelling, Solger, Hegel

CAPÍTULO X

Schopenhauer y Herbart

CAPÍTULO XI

Federico Scheleiermacher

CAPÍTULO XII

La filosofía del lenguaje. Humboldt y Steinthal.

CAPÍTULO XIII

Estéticos alemanes de menor importancia

CAPÍTULO XIV

La Estética en Francia, en Inglaterra y en Italia, en la primera mitad del siglo XIX

CAPÍTULO XV

Francisco de Sanctis

CAPÍTULO XVI

La Estética en los epígonos

CAPÍTULO XVII

Positivismo y naturalismo estéticos

2

La teoría de los géneros artísticos y literarios.

Los géneros en la antigüedad. Aristóteles.—En la Edad Media y en el Renacimiento.—La teoría de las tres unidades.—La Poética de los géneros y de las reglas Scaligero.—Lessing.—Transaciones y su extensión.—Rebelión contra las reglas en general.—G. Bruno, Guarini.—Críticos españoles.—J. B. Marino.—J. G. Gravina.—Fray Montani.—Críticos del siglo XVIII.—El Romanticismo y los géneros puros. Berchet, Víctor Hugo.—Persistencia de tales géneros en las teorías filosóficas.—Federico Schelling.—Hartmann.—Los géneros en las escuelas; pág. 514.

3

La teoría de los límites de las artes

Los límites de las artes en Lessing.—Artes del espacio y artes del tiempo.—Los límites y clasificaciones de las artes en la filosofía posterior. Herder, Kant.—Scheliing, Solger.—Schopenhauer, Herbart.—Weisse, Zeising, Vischer.—M. Schasler.—Hartmann.—El arte supremo. R. Wagner.—Lotze contra las clasificaciones.—Contradicciones en Lotze.—Dudas en Scheleiermacher; pág. 530.

4

Otras doctrinas especiales

Lo teoría estética de lo Bello de naturaleza.—La teoría de los sentidos estéticos.—La teoría de los géneros del estilo.—La teoría de las formas gramaticales ó partes del discurso.—La teoría de la crítica estética.—La distinción de gusto y de genio.—El concepto de la historia artística y literaria. Conclusión; pág. 541.

PRIMERA PARTE

TEORÍA

CAPÍTULO I

La intuición y la expresión

El conocimiento humano tiene dos formas. Ó es conocimiento intuitivo ó conocimiento lógico, conocimiento por la fantasía ó conocimiento por la inteligencia, conocimiento de lo individual ó conocimiento de lo universal, de las cosas particulares ó de sus relaciones. Es, en síntesis, productor de conceptos.

El conocimiento intuitivo.

Continuamente se acude, en la vida ordinaria, al conocimiento intuitivo. Se dice de ciertas verdades que no pueden definirse, que no se demuestran por silogismos, que conviene aprenderlas intuitivamente. El político censura al razonador abstracto que no tiene la intuición viva de las circunstancias del hecho; el pedagogo insiste en la necesidad de desarrollar en el educando, sobre otras, la facultad intuitiva; el crítico se vanagloria, al examinar una producción artística, de prescindir de toda suerte de abstracciones y teorías, acudiendo á la intuición; el hombre práctico, finalmente, se jacta de vivir de intuiciones mejor que de razonamientos.

Pero á este amplio prestigio de que goza la intuición en la vida ordinaria, no corresponde un adecuado y semejante reconocimiento en el cuerpo de la teoría y de la filosofía. Sobre el conocimiento intelectivo se apoya una ciencia antiquísima,

admitida indiscutible por todos: la Lógica. En cambio, una ciencia del conocimiento intuitivo ha sido á duras penas admitida, tímidamente, por muy pocos.

El conocimiento lógico se ha reservado el papel de león, y cuando resueltamente no despedaza y aniquila á su compañero, el conocimiento intuitivo le otorga compasivamente el subalterno oficio de ayo ó de portero. ¿Qué es el conocimiento intuitivo sin la luz del conocimiento lógico? Es un esclavo sin señor, y si á éste le hace falta aquél, no es menos necesario al esclavo el señor para que satisfaga sus exigencias vitales. La intuición es ciega; la inteligencia le presta los ojos.

Su independencia del conocimiento intelectual.

Ahora bien; lo primero que debe fijarse bien en la cuenta es que el conocimiento intuitivo no necesita señores, que no tiene necesidad de apoyarse sobre ninguno, que no debe acudir á los ojos ajenos, porque los tiene sobre su frente, con una visualidad extraordinaria. Indudablemente, en muchas intuiciones se encuentran conceptos mezclados, pero en otras muchas no hay huellas de semejante mezcolanza, lo que prueba que esta mezcolanza no es necesaria.

La impresión de un claro de luna retratada por un pintor, el contorno de un país dibujado por un geógrafo, un motivo musical tierno ó enérgico, los versos de un lírico henchidos de suspiros, las palabras con las que exigimos, mandamos ó nos lamentamos en la vida ordinaria, pueden ser, desde luego, fenómenos intuitivos sobre los cuales no se proyecta ni la más ligera sombra de conceptos intelectuales. Pero, piénsese lo que se quiera de tales conceptos, admitiendo que se quiera ó se deba sostener que la mayor parte de las intuiciones del hombre civilizado están impregnadas de conceptos, hay otro punto de vista más importante y concluyente, que debe llamar nuestra atención. Los conceptos que se encuentran mezclados y confundidos en las intuiciones, desde el momento en que están confundidos y mezclados, no puedan llamarse conceptos, porque han perdido toda su autoridad y autonomía. Fueron conceptos, pero se convierten ahora en simples elementos de intuición. Las máximas filosóficas, puestas en boca del per-

sonaje de una tragedia ó de una comedia, realizan su misión, no de conceptos, sino de cualidades características de aquel personaje, del mismo modo que lo rojo en una figura pintada no representa el concepto del color rojo en los cuerpos físicos, sino el elemento característico de una figura determinada.

Una obra de arte puede estar llena de conceptos filosóficos, puede contenerlos en mayor escala y con mayor profundidad que una disertación filosófica, que puede ser, á su vez, rica y rebosante en descripciones é intuiciones. Pero, á pesar de todos aquellos conceptos, el resultado de la obra de arte es una intuición y á pesar de todas aquellas intuiciones, el resultado de la disertación filosófica es un concepto. *Los Novios* de Alejandro Manzoni contiene copiosas observaciones y distingos en achaques de Ética, pero no por eso pierden, en su conjunto, el carácter de un simple relato, el carácter de intuición. Análogamente, las anécdotas y las efusiones satíricas, que pueden encontrarse en libros de un filósofo como Schopenhauer, no quitan á éstos el carácter de tratados intelectuales. En el resultado, en el efecto diverso á que tiende cada obra, que determina y sujeta todas las partes en que se divide, no en cada una de estas partes desglosadas y consideradas abstractamente en sí mismas, estriba la diferencia entre una obra de ciencia y una obra de arte, ó lo que es igual, entre un hecho reflexivo y un hecho intuitivo.

Intuición y percepción.

Mas para tener una idea verdadera y precisa de la intuición, no basta declararla independiente del concepto. Entre los que así lo reconocen, ó, al menos, no la hacen explícitamente dependiente de la reflexión, caen en otro error que ofusca y confunde la naturaleza propia del fenómeno intuitivo. Por intuición se entiende, con frecuencia, la percepción ó sea el conocimiento de la realidad exterior, la aprehensión de algo como real.



Desde luego, la percepción es intuición. Las percepciones de la habitación en que escribo, del tintero y de la cuartilla que tengo delante de mí, de los objetos que toco y uso como instrumentos de mi sér, el cual, si escribe existe, son, todas

ellas, intuiciones. Pero es igualmente intuición la imagen que ahora cruza por mi cerebro, de otro yo que escribe en otra habitación, en otra ciudad, con otro tintero, otra pluma y otras cuartillas. Lo que quiere decir que la distinción entre realidad y no realidad es subalterna y extraña á la índole privativa de la intuición. Pero como la conciencia de la realidad se basa en la distinción entre las imágenes reales é irreales, y esta intuición no existe desde el primer momento, aquellas imágenes no son verdaderamente intuiciones ni de lo real ni de lo no real, ni percepciones, sino intuiciones puras. De donde se deduce que todo es real y nada es real. Una idea, bastante vaga y lejanamente aproximada, de este estado ingenuo puede dárnosla el muchacho, con su torpeza en discernir lo real de lo fingido, la historia de la fábula, que para él son la misma cosa. La intuición es la unidad no diferenciada de la percepción de lo real y de la simple imagen de lo posible. En la intuición, no nos contraponemos como entes empíricos á la realidad externa, sino que objetivamos simplemente nuestras impresiones, sean ellas las que fueren.

La intuición y los conceptos de espacio y tiempo.

Parece, pues, que se acercan más á la verdad los que consideran la intuición como la sensación, simplemente formada y ordenada, con arreglo á las categorías de espacio y tiempo. Espacio y tiempo—dicen—son las formas de la intuición; intuir es colocarse en el espacio y en la serie temporal. La actividad intuitiva consistirá, por ende, en esta doble y concurrente función del espacio y del tiempo. Pero digamos para estas categorías lo que ya hemos escrito á propósito de las distinciones intelectuales—espacio y tiempo se encuentran mezclados en la intuición. Nosotros tenemos intuiciones sin espacio y sin tiempo; una tinta del cielo ó un matiz del sentimiento, un ¡ay! de dolor ó una determinación de la voluntad objetivados en la conciencia, son intuiciones que poseemos y que no se han formado ni en el espacio ni en el tiempo. En algunas intuiciones hay la idea del espacio sin la del tiempo; al contrario, en otras. Pero allí donde se pintan las dos, el aprehenderlas constituye un acto de reflexión posterior. Pueden fundirse en

la intuición de igual suerte que todos los demás elementos de ella; estarán en ellos *formaliter* y no *materialiter*, como ingredientes sin coordinación. ¿Quién sin un acto reflexivo que interrumpa la contemplación por un momento, se percata del espacio ante un cuadro, ante un paisaje? ¿Quién sin un acto análogo se da cuenta de la serie temporal ante una narración, ante un trozo de música. Lo que se intuye en una obra artística, no es espacio ni tiempo, sino carácter, fisonomía individual. Por lo demás, algunos intentos que se observan en la filosofía moderna, parecen conformarse con el criterio que aquí se expone. Espacio y tiempo se revelan como construcciones intelectuales harto complicadas primero que como funciones sencillísimas y elementales. Y, de otro lado, aún los mismos que no niegan del todo al espacio y al tiempo la cualidad de elementos constitutivos, ya de categorías, ya de funciones, se advierte el esfuerzo de unificarlos, separándose un poco del concepto que ordinariamente se formula de ambas categorías. Hay quien reduce la intuición á la categoria única del espacio sosteniendo que el tiempo se intuye dentro de aquél. Otros abandonan, como filosóficamente innecesarias, las tres dimensiones del espacio, y conciben la función de la espacialidad como vacía de toda particular determinación espacial. ¿Y qué sería entonces semejante función espacial, simple ordenación, que ordenaría hasta la noción del tiempo? ¿No es tal función un residuo de críticas y de negaciones, del que se deriva la exigencia de establecer una actividad genéricamente intuitiva? ¿Y no es esta última, verdaderamente determinada, cuando se le atribuye una sola categoría ó función, no de espacio ni de tiempo, sino de carácter? En otras palabras: cuando la concebimos como categoría ó función ¿no nos da el conocimiento de las cosas en su concreción é individualidad?

Intuición y sensación.

Libertado de tal modo el conocimiento intuitivo de toda servidumbre intelectualista y de toda substancia posterior y extraña, debemos determinar y fijar sus límites desde otro punto de vista y contra invasiones y confusiones de distinto

linaje. Del otro lado más acá del límite interior está la sensación, la materia informe que el espíritu no puede aprehender en sí misma, como mera materia que es y que posee solamente con la forma y en la forma, pero de la que se desprende precisamente el concepto de límite. La materia, en su abstracción, es mecanismo, pasividad, lo que el espíritu humano padece, pero no produce. Sin ella no son posibles ningún conocimiento ni actividad humanos; la mera materia nos da la animalidad, lo que en el hombre hay de brutal y de impulsivo, no el dominio del espíritu, ó lo que es igual, la humanidad. ¡Cuántas veces nos esforzamos inútilmente en intuir lo que se agita dentro de nosotros! Entrevemos algo sin objetivarlo ni formarlo dentro de nuestro espíritu. En aquellos momentos nos damos perfecta cuenta de la profunda diferencia que existe entre materia y forma, las cuales no son ya dos actos nuestros que están frente á frente, sino que el uno está fuera de lo que nos exalta y nos transporta, y el otro está dentro tendiendo á absorber el de fuera identificándose con él. La materia, combatida y vencida por la forma, da lugar á la forma concreta. Es la materia y el contenido lo que diferencia una intuición nuestra de otra intuición nuestra, la forma es constante y la actividad espiritual. La materia es mudable; sin ella la actividad espiritual no saldría de su abstracción para convertirse en actividad concreta y real, en este ó en aquel contenido espiritual, en esta ó en aquella intuición determinada.

Es curioso y característico de la condición de nuestros tiempos, que se ignore ó se niegue con facilidad precisamente esta forma, precisamente la actividad del espíritu, precisamente lo que constituye nuestro yo. Hay quien confunde la actividad espiritual del hombre con la metafórica y mitológica actividad de la llamada naturaleza, que es mecanismo y que nada tiene de común con la actividad humana, á menos que nos imaginemos, como en las fábulas de Esopo, que *arbores loquantur non tantum feræ.* Hay quien lanza el aserto de no haber observado en sí mismo tan «milagrosa» actividad;

quien entre el sudor y el pensamiento, la impresión de frío y la energía de la voluntad no encuentra diferencia alguna, creyendo que se trata únicamente de diferencia cuantitativa. Otros, más razonablemente, quieren, por el contrario, que mecanismo y actividad, específicamente distintos, se unifiquen en un concepto más general. Dejando por ahora el examen de si tal unificación es posible y en qué sentido es posible, admitiendo que la investigación conduzca á resultados provechosos, es evidente que el unificar dos conceptos en un tercero equivale, ante todo, á marcar una diferencia entre los dos primeros. Nos importa hacer resaltar esta diferencia con todo su relieve.

Intuición y asociación.

La intuición se ha confundido muchas veces con la sensación en bruto. Mas como esta confusión se resiste al mero buen sentido, frecuentemente se ha velado y atenuado con una fraseología hecha á propósito para confundir y distinguir al mismo tiempo. Así se ha dicho que la intuición es sensación, pero no sensación simple, sino asociación de sensaciones. El equívoco brota precisamente de la palabra «asociación», la cual, ó se entiende como memoria, asociación mnemotécnica, recuerdo consciente—en cuyo caso salta á la vista el evidente absurdo de querer reunir en la memoria elementos que no son intuídos, distintos, poseídos de algún modo por el espíritu y producidos por la conciencia,—ó se entiende como asociación de elementos inconscientes—en cuyo caso no se sale de la sensación y de la naturalidad.—Otros asociacionistas hablan después de una asociación que no es ni memoria, ni flujo de sensaciones, sino asociación productiva—formativa, constructiva, distintiva,—en cuyo caso se concede lo que trata de negarse ó se quita todo valor á la palabra. En efecto, la asociación productiva no es asociación en el vocabulario de los sensualistas, sino síntesis, actividad espiritual. Se llama también asociación á la síntesis, pero con el concepto de productividad se ha hecho ya la distinción entre pasividad y actividad, entre sensación é intuición.

Intuición y representación.

Otros psicólogos distinguen de la sensación algo que no es ni sensación ni concepto intelectual; hablo de la represen-

tación ó imagen. ¿Qué diferencia existe entre su representación ó imagen y nuestro conocimiento intuitivo? Grandisima y ninguna. También «representación» es palabra harto equívoca. Si se entiende como apéndice que resalta del fondo psíquico de las sensaciones, la representación es la intuición. Si, por el contrario, se concibe como sensación compleja, se torna á la sensación bruta, que no cambia de cualidad porque sea pobre ó rica, porque se efectúe en un organismo rudimentario ó en un organismo desarrollado y henchido de sensaciones pretéritas. Tampoco se remedia el equívoco definiendo la representación como un producto psíquico de segundo grado respecto á la sensación que es de primer grado. ¿Qué quiere decir aquí segundo grado? ¿Diferencia cualitativa, formal? En este caso estamos de acuerdo, representación es elaboración de la sensación, es intuición. ¿Quiere decir complejidad mayor, mayor complicación, diferencia cuantitativa, material? En este último caso la intuición torna á confundirse nuevamente con la sensación bruta.

Intuición y expresión.

Sin embargo, *hay un medio* seguro para distinguir la intuición verdadera, la verdadera representación de lo que le es inferior. Hay un medio seguro para distinguir el fenómeno espiritual del fenómeno mecánico, pasivo, natural. Toda verdadera intuición ó representación es, al propio tiempo, expresión. Lo que no se objetiva en una expresión no es intuición ó representación, sino sensación y naturalidad. El espíritu intuye haciendo, formando, expresando. Lo que separa la intuición de la expresión no acertará nunca á confundir ambos conceptos.

La actividad intuitiva intuye en cuanto expresa. Si esta proposición parece paradójica á primera vista, es sobre todo porque se da á la palabra «expresión» un significado muy restringido, cuando con ella nos referimos únicamente á las expresiones que se llaman verbales. Hay expresiones no verbales como las de colores, líneas, tonos; á todas se extiende nuestra afirmación. La intuición, expresión al mismo tiempo, de un pintor, es pictórica, la de un poeta verbal. Pero pictóri-

ca, verbal, musical ó como se llame, no puede faltar expresión á ninguna intuición como parte integrante de su naturaleza. ¿Cómo podemos intuir una figura geométrica si no poseemos clara su imagen de tal modo que podamos trazarla inmediatamente sobre el papel ó sobre el encerado? ¿Cómo podemos intuir el contorno de una región, por ejemplo, el de la isla de Sicilia, si no sabemos dibujarlo como es en todas sus sinuosidades? Todos pueden experimentar la luz que les alumbra interiormente, cuando acierta—sólo entonces—á formularse ante sí mismo sus impresiones y sentimientos. Sentimientos y expresiones pasan entonces, mediante la palabra, de la obscura región de psiquis á la claridad del espíritu contemplativo. Es imposible distinguir la intuición de la expresión, en este proceso cognoscitivo. La una surge con la otra en el mismo instante, porque no son dos, sino la misma cosa.

Ilusiones sobre su diferencia.

La causa principal de que parezca paradójica la tesis que sustentamos es la ilusión ó prejuicio de creer que nosotros intuímos de la realidad mucho más de lo que realmente intuímos. Se oye decir á algunos que tienen en la mente muchos é importantes pensamientos, pero que no aciertan á expresarlos. En verdad, si realmente los tuvieran, los hubieran traducido en hermosas palabras articuladas; los hubieran expresado por lo tanto. Si, en el acto de expresarlos, aquellos pensamientos parecían desvanecerse ó se reducían á pobres y escasos, es sencillamente que no existían ó que eran precisamente escasos y pobres. Igualmente se cree que todos nosotros, hombres ordinarios, intuímos é imaginamos países, figuras, escenas, como los pintores, y cuerpos como los escultores. La diferencia estriba en que pintores ó escultores saben pintar ó esculpir aquellas imágenes y que nosotros las llevamos únicamente dentro de nuestro espíritu. Se cree, á lo mejor, que una Virgen de Rafael puede imaginarla cualquiera, y sin embargo, Rafael es Rafael por la habilidad mecánica de haber llevado al lienzo su imagen. Nada más falso que este aserto. El mundo que intuímos ordinariamente vale bien poco y consiste en mezquinas expresiones que paulati-

namente van aumentando y colmándose con la creciente concentración espiritual en momentos dados. Son las palabras interiores que nos decimos á nosotros mismos, los juicios que expresamos tácitamente: «esto es un hombre, eso un caballo, estotro pesa, esotro es áspero, aquéllo me gusta»; es un deslumbramiento de luz y de colores que pictóricamente no puede tener sincera y exacta expresión, sino por medio de una bizarra y pintoresca mezcolanza de colores, de la cual apenas alcanzamos pocos trazos característicos y distintivos. Nada más que esto poseemos en nuestra vida ordinaria; tal es la base de nuestra acción ordinaria. Es el índice de un libro, son, como se ha dicho, las etiquetas que se prenden á las cosas y que ocupan el lugar de éstas. Indice y etiquetas—expresiones al fin y al cabo—suficientes para nuestras mezquinas necesidades y para nuestras acciones insignificantes. De vez en cuando, del índice pasamos al libro, de las etiquetas á las cosas, de las pequeñas intuiciones á las grandes, de las grandes á las grandísimas y excelsas. El pasaje, el tránsito es generalmente bien penoso. Se ha observado por los que han indagado con mayor hondura la psicología de los artistas que, cuando al ver de aprisa y corriendo á una persona nos disponemos á intuirla para hacerla por ejemplo el retrato, aquella visión ordinaria, que parecía tan viva y precisa, se revela por poco menos que nada. Se posee, á lo sumo, algún rasgo superficial, que no sirve siquiera para un figurín. La persona retratada se coloca ante el artista como un mundo al que hay que descubrir. Miguel Angel decía que se «pinta con el cerebro, no con las manos»; Leonardo escandalizaba al prior del Convento de las Gracias con aquel sucederse de días enteros en que el pintor, ante el Cenáculo, permanecía absorto, con el pincel en la ociosidad. Decía Leonardo «que los ingenios elevados cuanto más trabajan más producen, buscando con la mente la invención». El pintor es pintor, porque ve lo que otro únicamente sabe sentir ó entrevé, pero no ve. Creemos ver una sonrisa, pero en realidad tenemos únicamente de ella algún ligero rasgo. Se nos escapa toda la fisonomía de la



sonrisa, con todos sus gestos y sus matices, tal como los ve el pintor, que sabe luego trasladarlos con toda perfección al lienzo. De nuestro amigo más íntimo, del que está á nuestro lado á todas horas, no poseemos intuitivamente más que algún leve rasgo fisonómico que nos lo hace distinguir de los demás. Más difícil es la ilusión tratándose de expresiones musicales. Sería muy extraño afirmar que á un motivo, que vive dentro del espíritu de una persona que no es compositor, el compositor añade y pone las notas; sería absurdo decir que la intuición de Beethoven no es su Novena sinfonía y que la Novena sinfonía no es su intuición. Del mismo modo que quien se hace ilusiones sobre la cantidad de sus riquezas materiales es desmentido inmediatamente por la aritmética que le dice la cifra exacta de aquélla, así también el que se jacta de riqueza de pensamientos propios y de imágenes propias, torna á la realidad cuando no tiene más remedio que atravesar el puente de asnos de la expresión.—Haz números—decimos al primero; habla, coje el lápiz y dibuja, exprésate—diremos al segundo.

Para concluir, todos nosotros tenemos algo de pintores, de escultores, de músicos, de poetas, de pensadores, pero ese algo es muy poco comparado con los que llamamos pensadores, poetas, músicos, etc., precisamente por el elevado desarrollo que en ellos alcanzan estas comunes disposiciones y energías de la naturaleza humana. ¡Qué pocas intuiciones tiene un pintor de poeta, qué pocas, con relación á otro pintor! Y sin embargo, este algo es todo nuestro patrimonio actual de intuiciones y representaciones. Fuera de éstas, hay únicamente sensaciones, sentimientos, impulsos, emociones ó cómo se llame eso que hay más acá del espíritu, no asimilado todavía por el hombre, postulado por medio de la exposición, pero efectivamente inexistente, si la existencia es un fenómeno del espíritu.

Identidad de intuición y de expresión.

A las variantes verbales á que hemos hecho referencia al principio con las que se designa el conocimiento intuitivo, añadiremos esta otra: el conocimiento intuitivo es el conoci-

miento expresivo. Independiente y autónoma respecto á la función intelectual, indiferente á las mudanzas posteriores y empíricas de lo real y de lo irreal, y á las formaciones y percepciones posteriores del espacio y del tiempo, la intuición ó representación se distingue de lo que se siente ó padece, de la honda ó flujo sensitivo de la materia psíquica, como forma; esta forma, esta toma de posesión, es la expresión. Intuir es expresar, no otra cosa; nada más y nada menos que expresar.

CAPÍTULO II

La intuición y el arte

Antes de pasar adelante, nos parece oportuno deducir algunas consecuencias de la doctrina anterior, con algunas aclaraciones.

Corolarios y aclaraciones.

Hemos identificado francamente el conocimiento intuitivo ó expresivo con el fenómeno estético ó artistico, considerando las obras de arte como ejemplos de conocimiento intuitivo, atribuyendo á éste el carácter de aquéllas y viceversa. Nuestra identificación tiene en contra suya un punto de vista ampliamente aceptado por filósofos que consideran el arte como intuición con cualidad enteramente peculiar. Admitamos—dicen—que el arte sea intuición, mas la intuición no es siempre arte. La intuición artística es una especie particular que se distingue porque tiene mayor intensidad que la intuición en general.

Identidad de arte y conocimiento intuitivo.

En qué se distingue una intuición de otra, en qué consista esta mayor intensidad, nadie ha sabido decirlo. Se ha pensado alguna vez que el arte es, no una simple intuición, sino casi casi la intuición de la intuición, de la misma manera que el concepto científico puede ser, no el concepto vulgar, sino el concepto del concepto. El hombre, en suma, llegará al arte, objetivando, no las sensaciones como acaece en la intuición

No hay diferencia especifica.

común, sino la intuición misma. Ahora bien; no existe este proceso de elevación á segunda potencia. El paralelo entre el concepto vulgar y científico, no dice lo que quisiera decir por la razón clarísima de que no es verdad que el concepto científico sea el concepto del concepto. Ese paralelo, si acaso, dice todo lo contrario. El concepto vulgar, si es concepto, no simple representación, es concepto perfecto, aunque peque de pobre y limitado. La ciencia pone conceptos allí donde hay representaciones; á los conceptos pobres y limitados añade y sobrepone otros conceptos más amplios y comprensivos, descubriendo siempre nuevas relaciones. Pero el método de la ciencia no se diferencia de aquél con que se forma un concepto de lo universal en el cerebro del hombre más humilde. Lo que comúnmente se llama, por antonomasia, el arte, recoge intuiciones más vastas y complejas de las que se aprehenden generalmente, pero intuye siempre sensaciones é impresiones. Es expresión de impresiones, no expresión de la expresión.

Ni diferencia de intensidad.

Por la misma razón no puede admitirse que la intuición que se llama artística se diversifique de la intuición común como intuición intensiva. Lo sería si trabajase de distinto modo sobre materia análoga. Pero como la función artística se espacia ampliamente en campos distintos, con el mismo método del de la intuición común, resulta que la diferencia entre ambas intuiciones no es intensiva, sino extensiva. La intuición de un sencillísimo cantar amoroso del pueblo, tal como surge de los labios de hombres ordinarios á cada momento, puede ser intensivamente perfecta en su pobre sencillez, aunque extensivamente sea más limitada que la intuición compleja de un canto de amor de Giacomo Leopardi.

Diferencia, extensiva y empírica.

Toda la diferencia, pues, es cuantitativa y como tal, indiferente á la filosofía, *scientia qualitatum*. Unos tienen más aptitud que otros, más frecuente disposición que otros para expresar plenamente determinados complejos estados del ánimo. A los tales se les llama artistas en el lenguaje corriente, algunas expresiones harto complicadas y difíciles, aciertan á

manifestarse con excelencia y se las llama obras de arte. Los límites de las expresiones é intuiciones que se llaman arte, con relación á las que se califican de antiartísticas, son empíricas y no pueden definirse. Un epigrama pertenece al arte; ¿por qué no ha de pertenecer á él una palabra sencilla? Un cuento pertenece al arte; ¿por qué no ha de caer dentro de sus dominios una simple nota de información periodística? Un paisaje pertenece al arte; ¿por qué no un apunte topográfico? El maestro de filosofía de la comedia de Molière, estaba en lo firme: siempre que se habla se hace prosa. Mas habrá siempre entusiastas que, como el burgués Sr. Jourdain, se maravillarán de haber construído durante cuarenta años prosa sin saberlo y se persuadirán, de que cuando llamen á su criado Juan para que les traiga las pantuflas, también hacen prosa.

Creemos estar en lo cierto con nuestra identificación, la separación del arte de la común vida espiritual, el haber hecho de él no sé que círculo aristocrático, no sé qué función singular, ha sido una de las causas principales que han impedido á la estética, ciencia de arte, investigar la verdadera causa, las verdaderas raíces del arte en el espíritu humano. Así como nadie se maravilla cuando estudia en la filosofía que toda célula es organismo y que todo organismo es célula ó síntesis de células, así como nadie se extraña de hallar en una alta montaña los mismos elementos químicos que constituyen una piedrecilla, así como no hay una filosofía de los grandes animales y otra de los pequeños, una química para las piedras y otra para las montañas, así también no puede haber una ciencia para las grandes intuiciones y otra para las pequeñas, una para la intuición común y otra para la intuición artística, sino una sola estética, ciencia del conocimiento intuitivo ó expresivo del fenómeno estético ó artístico. Tal Estética se corresponde perfectamente con la lógica, que abraza, como fenómenos de la misma naturaleza, la formación del concepto más ordinario y elemental y la construcción del más complicado sistema científico y filosófico.

Al genio artístico.

No podemos admitir sino una diferencia cuantitativa en el significado de la palabra genio ó genio artístico, en contraposición al no genio del hombre común. Se dice que los grandes artistas se nos revelan á nosotros mismos. Pero ¿cómo sería posible tal revelación si no hubiera identidad de naturaleza entre nuestra fantasía y la suya, si la diferencia no fuera meramente de cantidad? Mejor que *poëta nascitur* valdría decir: *homo nascitur poëta;* pequeños poetas unos, poetas soberanos otros. Por haber hecho de la diferencia cuantitativa diferencia cualitativa, se ha dado lugar al culto y á la superstición del genio, olvidando que la genialidad no es un presente bajado del cielo, sino la humanidad misma. El hombre genial que se sitúa más allá del plano humano, halla su castigo en encontrarse de cuando en cuando ridículo. Así, pongo por caso, el genio del período romántico; así también, el superhombre de nuestros tiempos.

También conviene hacer notar aquí que de la consideración del genio como cosa aparte de la humanidad, han hecho derivar algunos como cualidad característica de la genialidad; la inconsciencia. La genialidad intuitiva ó artística, como toda forma de actividad humana, es siempre consciente; de otro modo se trocaría en ciego mecanismo. Lo que puede faltar al genio artístico, es la conciencia refleja, la conciencia histórica crítica, que no le es necesaria.

Contenido y forma en la Estética.

Una de las cuestiones más debatidas en Estética es la relación entre materia y formas, ó dicho de otra manera, entre contenido y forma. ¿Consiste el fenómeno estético en el contenido, en la forma ó en la forma y en el contenido á la vez? Esta cuestión ha tenido varios aspectos, que iremos examinando en su lugar correspondiente, pero cuando las palabras tienen el valor que nosotros las hemos dado, cuando por materia se entiende la emoción no elaborada estéticamente ó las



impresiones, y por forma la elaboración, la actividad espiritual ó la expresión, nuestra tesis no puede dar lugar á dudas. Por lo tanto, tenemos que rechazar el aserto que hace consistir el fenómeno estético en el solo contenido, ó lo que es igual,

en las impresiones simples, como tenemos también que prescindir del aserto que convierte al fenómeno estético en el solo contenido, en las simples impresiones, y la afirmación que define el fenómeno estético como la unión de la forma con el contenido, ó sea en las impresiones más las expresiones. En el fenómeno estético la actividad expresiva no se añade á la actividad impresiva, sino que las impresiones brotan de la expresión elaborada y formada. Se compenetran, para decirlo así, en la expresión como el agua que se filtra y reaparece la misma y distinta del otro lado del filtro. El fenómeno estético es, por lo tanto, forma y nada más que forma. De lo que se desprende, no que el contenido sea algo de superfluo—pues es el punto de partida necesario para el fenómeno expresivo, —sino que no hay tránsito de la cualidad del contenido á la de la forma.

Se ha pensado alguna vez, que el contenido, para que sea estético, es decir, transformable en forma, ha de tener alguna cualidad determinada ó determinable. Para que así fuera, la forma tenía que confundirse con el contenido, la expresión con la impresión. El contenido es transformable en forma, pero hasta que no se transforme, no puede tener cualidades determinables; de esto no podemos saber nada. Se transforma en contenido estético, no antes, sino cuando se ha transformado efectivamente. El contenido estético se ha definido como lo interesante; lo que no es falso, sino huero. En efecto ¿qué es lo interesante? ¿La actividad expresiva? Ciertamente, si ésta no nos interesase, no la elevaríamos á forma. Si la elevamos á forma es precisamente porque nos interesa. Pero la palabra «interesante» se ha empleado con legítima intención, que más adelante explicaremos.

Crítica de la imitación de la naturaleza y de la ilusión artística.

Puede tomarse en varios sentidos, como la anterior, la afirmación de que el arte es imitación de la naturaleza. Con estas palabras, ora se han afirmado, ó al menos disimulado verdades, ora se han sostenido errores. Uno de los significados científicamente legítimos, es aquél de que la imitación es representación ó intuición de la naturaleza, forma

de conocimiento. Cuando se ha querido decir esto poniendo de relieve el carácter espiritual del procedimiento, resulta también legítima la proposición de que el arte es la idealización ó la imitación idealizadora de la naturaleza. Pero si por imitación de la naturaleza se entiende que el arte estriba en reproducciones mecánicas, formando duplicados más ó menos perfectos de objetos naturales, ante las que se renueva el mismo tumulto de impresiones que producen los objetos naturales, la proposición es evidentemente errónea. Las estatuas de cera pintada que simulan seres vivientes y ante las que nos detenemos estupefactos en los Museos de tal laya, no nos dan intuiciones estéticas. La ilusión y la alucinación, nada tienen que ver con el tranquilo dominio de la intención artística. Si un artista dibuja el espectáculo de un Museo de objetos de cera; si un actor imita burlonamente en el teatro el hombre-cera-estatua, tenemos nuevamente el trabajo espiritual y la intuición artística. Hasta la fotografía, si tiene algo de artística, es cuando transmite, en parte al menos, la intuición del fotógrafo, su punto de vista, su gesto y la situación que ha tenido la habilidad de sorprender. Y si la fotografía no es arte del todo, es porque el elemento natural permanece ineliminable é insubordinado. En efecto, ante una fotografía, aun de las más perfectas, ¿experimentamos una satisfacción plena, aunque el artista haga mil variaciones y retoques, limando, podando y añadiendo detalles?

Crítica del arte como fenómeno elemental, no teórico. La experiencia estética y el sentimiento.

De no haber reconocido exactamente el carácter teórico de la intuición simple, distinto del conocimiento intelectivo y de la percepción de lo real; de creer que únicamente el conocimiento intelectivo, y cuando más la percepción de lo real es conocimiento, se desprende la afirmación tantas veces repetida de que el arte no es conocimiento, que no produce verdad, que pertenece al mundo sentimental, no al teórico, etc., etcétera. Hemos visto que la intuición es conocimiento libre de conceptos y menos compleja que la percepción de lo real, de donde se desprende que el arte es conocimiento y forma, que no pertenece al sentimiento y á la materia psíquica, Si se ha

insistido tantas veces y por tantos tratadistas de Estética haciendo resaltar que el arte es apariencia *(Schein)*, ha sido precisamente porque se sentía la necesidad de distinguirla del fenómeno más complejo, de la percepción, afirmando su pura intuitividad. Si se ha insistido también en el aserto de que el arte es sentimiento, ha sido por la misma causa. En efecto, excluyendo el concepto como contenido del arte, excluyendo la realidad histórica como tal, no queda otra cosa que la realidad aprendida en su ingenuidad, é inmediatamente en el abandono vital, en el sentimiento y en la pura intuición.

Crítica de la teoría de los sentidos estéticos.

De no haber establecido bien, de haber perdido de vista el carácter que distingue la expresión de la impresión, la materia de la forma, se ha originado la teoría de los sentidos estéticos.



La cual se reduce al error ya señalado de querer separar la cualidad del contenido de la cualidad de la forma. Preguntar, en efecto, cuáles son los sentidos estéticos, equivale á preguntar cuántas impresiones sensibles pueden entrar en las expresiones estéticas, y cuáles tengan que entrar necesariamente. Á lo que podemos responder en seguida contestando que todas las impresiones pueden entrar en las expresiones ó formaciones estéticas, pero que ninguna tiene que entrar necesariamente.

Dante eleva á forma no solamente el «dolce color d'oriental zaffiro»—impresión ocular,—sino también impresiones táctiles ó térmicas como «l'äer grasso» y los «freschi ruscelletti» que «asciugano vieppiù» la garganta del sediento. Es una ilusión curiosa eso de creer que una pintura nos dé impresiones simplemente ópticas. El aterciopelado de un rostro, el calor de un cuerpo joven, la dulzura y el frescor de un fruto, el corte de una hoja afilada, etc., ¿no son impresiones pictóricas? ¿Y son, por ventura, impresiones ópticas? ¿Qué sería una pintura para un hombre hipotético que, privado de todos ó de casi todos los sentidos, adquiriese de pronto únicamente el órgano de la vista? El cuadro que tenemos delante, y que se nos antoja mirar solamente con los ojos no sería para el

hombre hipotético sino algo así como la sucia paleta de un pintor.

Algunos que se atienen al carácter estético de algunos grupos de impresiones—de las ópticas, de las auditivas—y que excluyen otros, conceden además que si en el fenómeno estético entran como directas las impresiones ópticas y auditivas, las que perciben los demás sentidos pueden entrar también, pero como impresiones asociadas. Pero esta distinción es enteramente arbitraria. La impresión estética es síntesis en la que no es posible distinguir lo directo de lo indirecto. Todas las impresiones están cotejadas en ella desde el momento en que se exteriorizan. Quien recibe la imagen de un cuadro ó de una poesía, no considera á buen seguro esta imagen como una serie de impresiones, algunas de las cuales tienen una prerrogativa ó una preminencia sobre las demás. De lo que sucede antes de recibir la imagen no se sabe nada. Las distinciones que se hacen reflexionando á continuación no tienen nada que ver con el arte.

La teoria de los sentidos estéticos se ha presentado también de otro modo, á guisa de intento para establecer qué órganos fisiológicos son necesarios para el fenómeno estético. El órgano ó el aparato fisiológico es un conjunto de células, constituídas de esta ó de la otra suerte y dispuestas de este ó del otro modo, ó lo que es igual, un fenómeno ó un concepto, meramente físico y natural. Pero la expresión no conoce fenómenos fisiológicos. Tiene su punto de partida en las impresiones. La via fisiológica por la cual han llegado éstas al espíritu, le es, desde luego, indiferente. Una vía ú otra no suponen nada; basta que sean impresiones.

Verdad es que la carencia de órganos determinados, de tales ó cuales organismos celulares produce la carencia de ciertas impresiones, cuando no se adquieran por otro medio por una suerte de compensación orgánica. El ciego de nacimiento no puede intuir ni expresar la luz. Pero las impresiones no están condicionadas solamente por el órgano, sino por los estímulos que obran sobre éste. Así quien no haya te-

nido nunca la impresión del mar no podrá expresarlo nunca, como quien no haya tenido la impresión de la vida del gran mundo ó de la lucha política, no sabrá expresar ni ésta ni aquélla. Esto no establece una dependencia de la función expresiva del estímulo ó del órgano. Repitamos lo que ya hemos dicho, la expresión presupone la impresión; por ende á tales expresiones corresponden tales impresiones. Por lo demás, toda impresión excluye las otras en el momento en que domina. Lo que vale decir también de toda expresión.

Unidad é indivisibilidad de la obra de arte.

Otro corolario del concepto de la expresión como actividad es la individualidad de la obra de arte. Cada expresión es una sola expresión. La actividad es fusión de las impresiones en un todo orgánico. Esto lo es, lo q e se ha querido hacer notar cuando se ha dicho que la obra artística debe tener unidad, ó lo qne es igual, unidad en la variedad. La expresión es síntesis de lo vario ó múltiples dentro de la unidad.

Parece oponerse á esta afirmación el hecho de que dividimos una obra artística en partes, como un poema en escenas, episodios, semejanzas, sentencias ó un cuadro en figuras particulares, objetos, fondo, primer plano, etc. Pero aquella división anula la obra como el dividir el organismo en corazón, cerebro, nervios, músculos, etc., cambia lo viviente en cosa muerta. Es verdad que existen organismos en quienes la división da lugar á más seres vivientes, pero llevando la analogía al fenómeno estético, se llega á la conclusión de que hay una infinita variedad de gérmenes vitales por la pronta elaboración de las distintas partes en nuevas expresiones únicas.

Se dirá que la expresión se basa de cuando en cuando en otras expresiones, que hay expresiones simples y expresiones compuestas. Alguna diferencia hay que reconocer entre el *eureka* con que Arquímedes expresaba todo su júbilo por el descubrimiento llevado á cabo y el acto expresivo—mejor los cinco actos—de una tragedia regular.—Pero no; la expresión se basa siempre directamente en las impresiones. Quién concibe una tragedia mete en un crisol una gran cantidad de

impresiones. Las expresiones mismas, de nuevo concebidas, se funden con las nuevas en una sola masa, del mismo modo que en un horno de fundición se pueden arrojar juntos pedacitos informes de bronce y estatuillas delicadas. Para que se produca una nueva estatua deben fundirse de nuevo aquestas estatuillas y aquellos informes pedacitos de bronce. Las viejas expresiones tornan á impresiones para que se sinteticen con las demás en una nueva expresión única.

El arte como libertador.

Elaborando las impresiones, el hombre se liberta de ellas. La función libertadora y pacificadora del arte, constituye otro aspecto y otra fórmula de su carácter de actividad. La actividad es libertadora porque arroja la pasividad al exterior.

De donde se desprende que á los artistas se les atribuye la más grande sensibilidad ó pasión, la máxima insensibilidad ó la serenidad olímpica. Tales cualidades se concilian porque no recaen sobre el mismo objeto. La sensibilidad ó pasión se refiere á la substanciosa materia que el artista absorbe en su organismo psíquico; la insensibilidad ó la serenidad, á la forma con que sabe domeñar y domeña el tumulto sensacional y pasional.

CAPÍTULO III

El arte y la filosofía

Indisolubilidad del conocimiento intelectivo y del intuitivo.

Son distintas las dos formas de conocimiento, á saber: la estética y la intelectual ó conceptual; pero no puede decirse que estén separadas ó divorciadas, como dos fuerzas que caminan en dirección opuesta. Si hemos demostrado que la forma estética es de hecho independiente de la intelectual y que se rige por sí misma sin ayuda extraña, no hemos dicho, en cambio, que el conocimiento intelectual pueda vivir sin el estético. Esta reprocidad no puede ser exacta.

¿Qué es el conocimiento por conceptos? Es conocimiento de las relaciones de cosas y las cosas son intuiciones. Sin las intuiciones no son posibles los conceptos, como sin la materia de las impresiones no es posible tampoco, la intuición misma. Las intuiciones son: este río, este lago, este regato, este vaso de agua. El concepto es el agua, no esta ó aquella aparición, este ó aquel caso particular, sino el agua en general, se realice en este ó en aquel tiempo ó lugar; materia de intuiciones infinitas, pero de un concepto sólo y constante.

Ahora que el concepto, lo universal, si por un lado no es intuición, por el otro no puede menos de serlo. El hombre que piensa, por el sólo acto de pensar, tiene impresiones y emociones. Su impresión ó emoción será, no el amor ó el odio,

sino el esfuerzo mismo del pensamiento, con el dolor y la alegría, el amor y el odio, que ha llegado á alcanzar, cuyo esfuerzo, para llegar á ser objetivo ante el espíritu, no tiene más remedio que tomar forma intuitiva. Hablar, no es pensar lógicamente, pero pensar lógicamente es, al mismo tiempo, hablar.

Critica de las negaciones de esta tesis.

Es verdad generalmente reconocida, que el pensamiento no puede existir sin la palabra. Todas las negaciones de esta tesis se fundan en errores y equívocos.

El primer equívoco es el de los que observan que se puede pensar igualmente con figuras geométricas, cifras algebraicas, signos ideográficos, sin necesidad de ninguna palabra, ni aun tácitamente expresada; que hay lenguas en que las palabras, del signo fónico, no expresan nada si no lo relacionamos con el signo escrito. Pero cuando hemos dicho «hablar» hemos querido usar una sinécdoque y entender generalmente «expresión» la cual, como ya hemos dicho, no es solamente la expresión llamada verbal. Acaso algunos conceptos puedan expresarse sin manifestaciones fónicas, pero los ejemplos que se aduzcan en contrario probarán que no pueden existir nunca los conceptos sin expresiones.

Otros dicen que los animales, ciertos animales, piensan y razonan sin hablar. Ahora bien, si piensan, cómo piensan y qué piensan los animales, si estos son hombres rudimentarios ó salvajes que resisten á la civilización, más bien que máquinas fisiológicas como querían los viejos espiritualistas, todo esto no puede interesarnos en nuestro caso particular. Cuando el filósofo habla de la naturaleza animal, brutal, impulsiva, instintiva, etc., no se basa sobre conjeturas concernientes á perros ó gatos, hormigas ó leones, sino en las observaciones sobre lo que hay de animalesco y de brutal en el hombre; del límite, de la base animal que advertimos dentro de nosotros mismos. Que luego determinados animales, perros ó gatos, hormigas ó leones posean estas ó las otras actividades humanas, querrán decir que cuando de los tales animales se trata deberá discurrirse sobre una base, no de naturaleza total,

sino animal más amplia y grave que la del hombre. Y aún suponiendo que los animales piensen y formen conceptos ¿á qué conduce, dentro de las conjeturas, eso de admitir que no se valen para ello de expresiones correspondientes? La analogía con el hombre, el conocimiento del espíritu, la psicología humana, que sirve de instrumento á todas las conjeturas de psicología animal, nos lleva por el contrario, á suponer que si los animales hablan de algún modo es porque también se expresan de algún modo.

De la psicología humana que pudiéramos llamar literaria ha surgido la objeción que el concepto puede existir sin la palabra. En efecto, todos leemos y conocemos libros tan bien pensados como mal escritos, cuyos pensamientos son pensamientos, á pesar de la expresión deficiente. Pero cuando discurrimos sobre libros bien pensados y mal escritos, no queremos decir otra cosa sino que, en aquellos libros, hay partes, páginas, períodos, proposiciones bien pensadas y bien escritas, que hay otras mal pensadas y mal escritas, y otras que no están en verdad ni pensadas ni expresadas. La *Ciencia nueva*, de Vico, en los pasajes donde está mal escrita está también mal pensada. Si de los grandes volúmenes pasamos á una proposición sencilla, el error y la imprecisión de aquel aserto salta á la vista. ¿Cómo puede pensarse con claridad una proposición y escribirse luego confusamente?

Lo que puede admitirse únicamente es que, á las veces, tenemos pensamientos—conceptos—en forma intuitiva, en una expresión abreviada, ó mejor peculiar, que á nosotros nos basta y nos sobra, pero que es insuficiente para comunicar fácilmente esos conceptos á cierta persona ó á ciertas personas determinadas. Por eso se dice inexactamente que tenemos concepto y carecemos de expresión, cuando debiera decirse para hablar con toda precisión, que también tenemos expresión, pero una expresión que no es todavía circulable desde el punto de vista social. Lo que por otro lado es un fenómeno harto mudable y relativo; hay quien siempre coge al vuelo nuestro pensamiento, lo refiere en aquella forma abreviada y

se enojaría si lo desarrolláramos en aquella otra más extensa comprensible para todos. En otras palabras: el pensamiento, abstracta y lógicamente considerado, es siempre el mismo; mas desde el punto de vista de la Estética, se descompone en dos intuiciones, expresiones distintas, en cada una de las cuales entran elementos psicológicos diversos. El mismo argumento sirve para destruir, ó lo que es igual, para interpretar rectamente la distinción, enteramente empírica, entre un lenguaje interno y un lenguaje externo.

Arte y ciencia.

Las manifestaciones más altas, las cimas que resplandecen lejos del conocimiento intuitivo y del conocimiento intelectivo, se llaman, como ya sabemos, Arte y Ciencia. Arte y Ciencia son, pues, elementos diversos, y al mismo tiempo aliados; coinciden por un lado, por el lado estético. Toda obra de ciencia es á la vez obra de arte. El aspecto estético podrá pasar inadvertido cuando nuestra mente está enteramente pendiente del esfuerzo de entender el pensamiento del sabio y de examinar su verdad. Pero no permanece inadvertido cuando de la actividad del entendimiento pasamos á la de la contemplación, y vemos de que modo aquel pensamiento se desenvuelve limpio, puro, con sus contornos bien marcados, sin palabras superfluas, con la expresión justa y sobria, con el ritmo y la entonación apropiados, ó, por el contrario, lo contemplamos, confuso, roto, empachoso, desigual. Á los grandes pensadores se les proclama con frecuencia grandes escritores; otros pensadores, también grandes, son considerados como escritores fragmentarios, cuando sus fragmentos componen, científicamente, obras armónicas, coherentes y perfectas.

Podemos perdonar á los pensadores y á los hombres de ciencia que sean medianos escritores. Sus fragmentos nos consuelan, á lo mejor, de la obra total, porque es más fácil extraer la composición bien ordenada del fragmento genial que llegar al descubrimiento genial. Pero ¿cómo se ha de perdonar á los artistas puros que sean expositores mediocres? *Mediocribus esse poëtis non dii, non homines, non concessere columnæ.* Al poeta, al pintor, á quien falta la forma, le falta

todo, porque se niega á sí mismo, falta él mismo. La materia poética circula en el espíritu de todos; la expresión, la forma, hace al poeta. Y aquí hallamos la verdad de la tesis que niega al arte todo contenido, entendiendo por contenido precisamente el concepto intelectual. En este sentido, equivaliendo ambos términos «concepto» y «contenido», es muy exacto, no sólo que el arte no consiste en el contenido, sino que, además, carece de contenido.

Contenido y forma: otro significado. — Prosa y poesía.

La distinción entre prosa y poesía debe figurar á continuación de la de ciencia y arte. Desde la antigüedad se ha observado que la distinción no podía fundarse en elementos externos como el ritmo y el metro, la forma suelta ó la forma ligada; que tal distinción era perfectamente interna. La poesía es el lenguaje del sentimiento como la prosa es el lenguaje de la inteligencia. Mas, como la inteligencia es además, en su concreción y realidad, sentimiento, toda prosa tiene un aspecto poético.

La relación de primero y de segundo grado.

La relación entre el conocimiento intuitivo ó expresión y el conocimiento intelectual ó concepto, entre arte y ciencia, entre prosa y poesía, no puede expresarse de otro modo sino diciendo que es una relación de doble grado. El primer grado es la expresión, y el concepto el segundo. Puede haber expresión sin concepto, pero no puede existir éste sin aquélla. Hay poesía sin prosa, pero no prosa sin poesía. La expresión es, en efecto, la primera afirmación de la actividad humana. La poesía es «la lengua materna del género humano»; los primeros hombres «fueron naturalmente sublimes poetas». Lo que se reconoce, de otro modo, por los que notan que el paso de psiquis á espíritu de sensibilidad animal ó actividad humana, se realiza por medio del lenguaje; debiera decirse mejor que por medio de la intuición ó expresión en general. Solamente, nos parece poco exacto definir el lenguaje ó la expresión como anillo intermedio entre la animalidad y la humanidad, casi una mezcla de la una y de la otra. Donde aparece la humanidad, la animalidad concluye; el hombre que se expresa sale sí, inmediatamente, del estado natural, pero sale de él. No

está á la puerta, dentro y fuera, como parece indicar la frase del anillo intermedio.

Inexistencia de otras formas cognoscitivas.

Fuera de estas formas, no asume otras el espíritu cognoscitivo. Expresión y conceptos lo colman completamente. En el pasaje de la expresión al concepto, en el retorno del concepto á la expresión gira toda la vida teórica del hombre.

La historia. Identidad y diferencia con relación al arte.

Inexactamente se ha considerado á la historia como la tercera forma teórica. La historia no es forma sino contenido; como forma no puede ser más que intuición ó fenómeno estético. La historia no investiga leyes ni forja conceptos; ni induce, ni deduce, su misión es *ad narrandum, non ad demostrandum;* no construye conceptos universales y abstracciones, aunque se vale de intuiciones. El *individuum omnimode determinatum* es del dominio de la historia como del dominio del arte. La historia se reduce ante el concepto universal del arte.

Contra esta proposición, no pudiéndose hallar otra tercera forma cognoscitiva, se han hecho objeciones tocantes á agregar la historia al conocimiento intelectivo ó científico. La mayor parte de tales impugnaciones están influídas del preconcepto de que se despoja á la historia de una parte de su valor y de su dignidad, al negarle el carácter de ciencia-conceptual. Tales objeciones dan lugar, además, á que se tenga una idea falsa del arte, concibiéndole, no como función teórica esencial, sino como algo superfluo, como un pasatiempo, como una frivolidad. Sin volver á tocar el largo y debatido proceso, que á nosotros se nos antoja definitivamente fallado, nos referiremos aquí solamente á un sofisma que ha tenido fortuna y que todavía se repite, encaminado á demostrar la índole lógica y científica de la historia. El sofisma consiste en afirmar que el conocimiento histórico tiene por objeto lo individual, no la representación—se añade—sino el concepto de lo individual. De donde se desprende que la historia es también conocimiento lógico y científico. La historia, en suma, elabora el concepto de un personaje, de Carlo Magno ó de Napoleón; de una época, del Renacimiento ó de la Reforma; de un acontecimiento, de la Revolución Francesa ó de

la Unificación de Italia, de la misma manera que la geometría elabora los conceptos de las formas espaciales ó la Estética el concepto de la expresión. Pero de todo esto no se desprende nada; la historia no puede menos de presentar Napoleón ó Carlo Magno, el Renacimiento y la Reforma, la Revolución Francesa y la Unificación Italiana como hechos individuales, en su fisonomía individual, precisamente en el sentido dentro del cual dicen los lógicos que de lo individual no se da concepto, sino representación únicamente. El pretendido concepto de lo individual es siempre concepto general ó universal; rico de notas, riquísimo si se quiere, pero incapaz de alcanzar aquella individualidad que el conocimiento histórico, como conocimiento estético, alcanza solamente.

Veamos más bien de qué modo pueda distinguirse el contenido de la historia del contenido del arte. La distinción es secundaria; se hallará su orígen en lo que se ha observado anteriormente sobre el carácter ideal de la intuición, ó primera percepción, en lo que todo es real y nada es real.



En un plano posterior, el espíritu forma los conceptos de lo externo y de lo interno, de lo sucedido y de lo deseado, de objeto y de sujeto, ó lo que es igual, distingue la intuición histórica de la no histórica, la real de la irreal, la fantasía real de la fantasía pura, también los hechos internos, lo que se desea y se fantasea, los castillos de naipes y los mundos imaginarios tienen su realidad; la psiquis también tiene su historia. En la biografía de un individuo entran sus ilusiones como hechos reales. Pero la historia de una psiquis individual es historia, porque se hace siempre la distinción entre lo real y lo irreal, aún cuando sean realidad las ilusiones mismas. Ahora bien; en la historia, tales conceptos distintivos no figuran como conceptos científicos, sino más bien como disueltos y fundidos en las intuiciones estéticas, aunque tengan un relieve nuevo. La historia no construye los conceptos de lo real y de lo irreal, pero los aprovecha; la historia no es la teoría de la historia. Pero conocer si un hecho de nuestra vida ha sido real ó imaginario, no basta el mero análisis conceptual; hay

que reproducir las intuiciones ante la mente del modo más completo, como eran en el momento de la producción, para darnos cuenta de su contenido. La historia se distingue concretamente de la fantasía como una intuición cualquiera de otra intuición cualquiera: es la memoria.

La crítica histórica.

Donde no basta la memoria, donde los matices de las intuiciones reales é irreales son tenues y velados, de tal modo se confunden las unas con las otras, ó se renuncia provisionalmente al menos á saber lo que en realidad sucede—renuncia que hacemos con harta frecuencia,—ó recurrimos á la conjetura, á la verosimilitud, á la probabilidad. El principio de verosimilitud y de probabilidad predomina, en efecto, en toda la crítica histórica. El examen de las fuentes de las autoridades se encamina á establecer los testimonios más creíbles. ¿Y no son los testimonios más creíbles los de los mejores observadores, es decir, de los que recuerdan mejor y los que—no hay que decirlo,—no han tenido ningún propósito ni interés en falsear la verdad de las cosas?

El escepticismo histórico.

El escéptico intelectualista tiene razón cuando niega la la certeza de cualquier historia, pues la certeza de ésta no es la de la ciencia. Es la certeza del recuerdo y de la autoridad, no la del análisis y de la demostración. Cuando se habla de inducción, de demostración histórica, etc., se hace un uso metafórico de tales palabras, que en la historia tienen un sentido completamente distinto del que en las ciencias tienen. La convicción del historiador es la convicción indemostrable del jurado que ha escuchado los testigos, seguido atentamente el proceso y rogado al cielo que le inspire. Desbarra, sin duda, á las veces, más sus desaciertos son mucho menores que sus aciertos. Por eso, el buen sentido, tiene razón al creer en la historia contra la opinión de los intelectualistas, porque la historia no es, á la hora presente, una «farsa convencional», sino lo que el individuo y la humanidad recuerdan de su pasado. Recuerdo, á ratos, obscuro, á ratos, clarísimo, recuerdo que, con laboriosos esfuerzos, trátase de ampliar y de precisar como mejor se puede, de tal suerte que no puede prescindirse

de él, y que, tomado en su conjunto, es rico en verdad. Sólo con espíritu paradójico podrá negarse que no haya existido nunca una Grecia ó una Roma, un Alejandro ó un César, una Europa feudal y una serie de revoluciones que concluyeron con ella, que el 1.° de Noviembre de 1517 se publicaron las proposiciones de Lutero á la puerta de la iglesia de Witemberg y que el 14 de Julio de 1789 tomó la Bastilla el pueblo de París. «¿Qué razón me das tú de todo esto?» Pregunta el sofista irónicamente. Y la humanidad responde: «Yo recuerdo».

La Filosofía como ciencia perfecta.—Las llamadas ciencias naturales y sus límites.

El mundo de lo sucedido, de lo concreto, de lo histórico, lo que se llama el mundo de la realidad y de la naturaleza, comprende lo mismo la realidad física que la espiritual ó humana. Todo este mundo es intuición. Intuición histórica si se le presenta como es realísticamente; intuición fantástica ó artística en sentido restringido, si se le presenta bajo el aspecto de lo posible, de lo imaginable.

La ciencia, la verdadera ciencia que no es intuición sino concepto, individualidad sino universalidad, no puede ser más que ciencia del espíritu, de lo que la realidad tiene de universal: filosofía. Si fuera de ésta se habla de ciencias naturales, había que notar que tales ciencias son impropias como conjunto de conocimiento, arbitrariamente abstractos y fijados. Las llamadas ciencias naturales, en efecto, reconocen que por todas partes se encuentran limitadas, límites que son datos históricos ó intuitivos. Tales ciencias calculan, miden, fijan igualdades, establecen reglas, forjan clases y tipos, formulan leyes, muestran á su manera cómo un fenómeno se deriva de otros fenómenos, mas todos sus progresos descansan en hechos que se aprehenden intuiva ó históricamente. Hasta la Geometría afirma en la hora de ahora que hace descansar todas sus hipótesis, no en el espacio tridimensional y enclídeo, sino en un espacio posible, que se estudia con preferencia á los demás porque resulta más cómodo. Lo que hay de verdadero en las ciencias naturales es ó filosofía ó dato histórico; lo que hay de propiamente natural es abstracción ó arbitrio. Ahora que las disciplinas naturales quieren constituirse en ciencias

perfectas, deben salir fuera de su círculo y pasar á la filosofía, paso que realizan cuando formulan los conceptos, que no tienen nada de naturalistas, de átomo, de éter, de vibración, de fuerza vital, de espacio no intuíble, verdaderos y peculiares conceptos filosóficos, cuando no sean palabras vacías de sentido. Los conceptos naturalistas son, indudablemente, muy útiles, pero no se puede deducir de ellos un sistema que solamente puede derivar del espíritu.

Tales datos históricos é intuitivos, que no pueden eliminarse de las disciplinas naturales, explican, además, no solamente porque en el progreso de sus conocimientos pasan á la categoría de creencias mitológicas y de ilusiones fantásticas, lo que ún tiempo se consideraba como verdadero, sino que que haya naturalistas que llamen hechos míticos, expedientes verbales, convenciones, todo lo que en sus disciplinas es la base del razonamiento. Los naturalistas y matemáticos que sin preparación bastante se dedican al estudio de las energías del espíritu, fácilmente transportan á él semejantes hábitos mentales y hablan en filosofía de convenciones que son así ó de la otra manera: «Cómo el hombre se imagina» convenciones la verdad y la moralidad, convención suprema el Espíritu impuro. Y sin embargo, para que haya convenciones, es necesario que exista algo sobre lo que se no convenga y que sea el agente mismo de la convención la actividad espiritual. La limitación de las ciencias naturales prueba la ilimitación de la filosofía.

El fenómeno y el noumeno.

Resumamos estas explicaciones diciendo que son dos las formas puras ó fundamentales del conocimiento: la intuición y y el concepto; el Arte, la Ciencia ó Filosofía, incluyendo en ésta la Historia, que es como la resultante de la intuición puesta en contacto con el concepto, esto es, del arte que recibe en sí las distinciones filosóficas, que permanecen con concreción é individualidad. Todas las demás ciencias—naturales, matemáticas,—son formas impuras, mezcla de elementos extraños de origen práctico. La intuición nos da el mundo, el fenómeno; el concepto nos da el noumeno, el Espíritu.

CAPÍTULO IV

Historicismo é intelectualismo en la estética

Crítica de lo verosímil y del naturalismo.

Las relaciones que hemos establecido claramente entre el conocimiento intuitivo y estético y las demás formas fundamentales ó derivadas del conocimiento, nos dan pie para averiguar el error de una serie de teorías, que se han aducido y se aducen hoy como teorías de Estética.

De la confusión entre las exigencias del arte en general, y las particulares de la historia, ha nacido la teoría—que ahora ha perdido terreno, pero que dominó completamente en los pasados tiempos,— de lo verosímil como objeto de arte. Sin duda, como sucede generalmente con las proposiciones erróneas, la intención con que se emplea y se emplea el concepto de lo verosímil, ha sido mucho más sana que la definición que se ha dado de esta palabra. Por verosimilitud se entendía la coherencia artística de la representación, esto es, la plenitud y la eficacia misma de ésta. Quien se acostumbre á traducir «verosímil», allí donde diga «coherente» encontrará un sentido justísimo en las discusiones, en los ejemplos y en los juicios de los críticos. Un personaje inverosímil, un final inverosímil de comedia, son, en realidad, personajes mal dibujados, finales cortados, sucesos artísticamente inmotivados. Hasta las hadas y los duendes—se ha dicho con razón,—

deben ser hadas verdaderas y verdaderos duendes, intuiciones artísticas coherentes. En lugar del vocablo «verosímil», se ha empleado alguna vez el de «posible» el cual, como ya hemos hecho notar de pasada, es sinónimo de intuíble ó de imaginable. Todo lo que se imagina de verdad, coherentemente, es posible. Pero otras veces, especialmente entre los teóricos, se ha entendido por verosímil el carácter de credibilidad histórica, es decir, aquella verdad histórica que no es demostrable, sino conjeturable, que no es verdadera, sino es verosímil, y se ha querido imponer este carácter al Arte. ¿Quién no recuerda, en la historia de la literatura, la gran participación que en ella han tenido las críticas de lo verosímil; por ejemplo, la crítica sobre la *Jerusalén libertada*, fundada en la historia de las Cruzadas, la crítica de los poemas homéricos atendiendo á las costumbres verosímiles de los emperadores y de los reyes?

Otra vez han impuesto al arte la reproducción estética de la realidad históricamente considerada. Tal es otro de los aspectos erróneos que comprende la teoría sobre la imitación de la naturaleza. El verismo y el naturalismo han dado lugar á la confusión del fenómeno estético con los procedimientos de las ciencias naturales, imaginando no sé qué drama ó novela experimentales.

Crítica de las ideas en el arte, del arte de tesis y del arte típico.

Más frecuente ha sido la confusión entre el procedimiento del arte, el de las ciencias filosóficas. Así es que ha llegado á considerarse como misión del arte, exponer conceptos, unir lo inteligible á lo sensible, representar las ideas á los universales, escamoteando el arte por la ciencia, á lo que es igual, la función artística en general con el caso particular en que se cambia en función estético-lógica.

Al mismo error se contrae la teoría del arte como productor de tesis, del arte considerado como representación individual que ejemplifica leyes científicas. El ejemplo, como tal ejemplo, es la misma cosa ejemplificada, por lo que aparece como exposición de lo universal, como forma, popular y divulgadora, de ciencia.

Lo mismo puede escribirse sobre la teoría estética de lo típico, cuando por tipo se entiende precisamente, como suele suceder, la abstracción ó el concepto, y se afirma que el arte debe hacer resplandecer la especie en el individuo. Aun cuando por típico se entiende lo individual, no se hace más que cambiar de palabras. Lo típico, en este caso concreto, será lo característico: determinar, representar la individualidad. Don Quijote es un tipo. Pero ¿de quien es tipo sino de todos los Quijotes? ¿De quién es tipo sino de sí mismo? De conceptos abstractos, de la pérdida del sentido de la realidad, del amor de la gloria, no es ciertamente tipo Don Quijote. Bajo estos conceptos se pueden imaginar infinitos personajes que no son, á buen seguro, Don Quijote. Con otras palabras: en la expresión de un poeta—por ejemplo, en un personaje poético,—hallamos nuestras mismas impresiones plenamente determinadas y espejadas. Llamamos típica á la expresión cuando es sencillamente estética. Así se ha hablado también de universales poéticos ó artísticos, para indicar que el producto artístico es, por su propia naturaleza, enteramente espiritual é ideal.

Crítica del símbolo y de la alegoría.

Continuando en la corrección de errores y en el esclarecimiento de equívocos, notaremos que alguna vez se ha dicho que el símbolo es la esencia del arte. Ahora bien, si el símbolo se considera como inseparable de la intuición artística, entonces es sinónimo de la intuición misma que tiene un carácter ideal. No hay en el arte doble fondo, sino fondo sencillo; todo en él es simbólico porque todo es ideal. Si el símbolo es separable, si se puede expresar por una parte el símbolo y por otra la cosa simbolizada, se torna á caer en el error intelectualista. El supuesto símbolo es la exposición de un concepto abstracto, es una alegoría, es ciencia ó arte que remeda la ciencia. Pero hay que ser justos con lo alegórico. Lo alegórico es siempre inócuo. De la *Jerusalén libertada*, se puede extraer cualquier alegoría; del *Adonis*, de Marino, el poeta de la lascivia, insinuó que tendía á demostrar «cómo el placer desmesurado concluye en el dolor; ante una

estatua de una mujer hermosa, el escritor podrá escribir debajo, en un cartelón, que la estatua representa la *Clemencia* ó la *Bondad*. Esta alegoría, que se hace *post festum*, cuando se ha concluido la obra, no altera la obra de arte. ¿Qué es entonces la alegoría? Es una expresión añadida extrínsecamente á otra expresión. Al poema de *Jerusalén* se añade una página de prosa que expresa otro pensamiento del poeta; al *Adonis*, un verso ó una estrofa que expresa lo que el poeta quería hacer entender á su público; á la estatua no se añade más que una de estas dos palabras: *clemencia ó bondad*.

Crítica de la teoría de los géneros artísticos y literarios.

El triunfo más grande del error intelectualista es la teoría de los géneros artísticos y literarios, que circula por los tratados y que perturba á los críticos y á los historiadores del arte. Veamos su génesis.

El espíritu humano puede pasar de lo estético á lo lógico, precisamente porque aquél representa un primer grado con respecto á éste: destruir las expresiones; el pensamiento de lo individual con el pensamiento de lo universal; convertir los fenómenos expresivos en relaciones lógicas. Ya hemos demostrado anteriormente de que manera esta operación se convierte, á su vez, en una expresión, pero eso no quiere decir que no se hayan destruido las primeras expresiones. Éstas han cedido su puesto á las nuevas expresiones estético-lógicas. Cuando lleguemos al segundo grado es que habemos abandonado el primero.

Quien entre en una galería de cuadros, quien comience á leer una serie de poemas, puede, después de haber mirado y leído, proceder á indagar la naturaleza de las cosas allí expresadas. Aquellos cuadros y aquellos componentes, cada uno de los cuales es un individuo lógicamente inefable, se van resolviendo en universales y abstracciones, como costumbres, pasajes, retratos, vida doméstica, batallas, animales, flores, frutos, marinas, campiñas, lagos, desiertos, sucesos trágicos, cómicos, piadosos, crueles, líricos, épicos, dramáticos, caballerescos, idílicos, etc. Y á las veces, en categorías meramente cuantitativas: cuadrito, cuadro, estatuilla, grupo, madri-

gal, canción, soneto, colección de sonetos, poesía, poema, cuento, novela, etc., etc.

Cuando meditamos el concepto vida doméstica, caballería, idilio, crueldad ó un concepto cuantitativo cualquiera, hemos abandonado el fenómero expresivo individual, del cual hemos tomado el impulso. De hombres estéticos nos hemos cambiado en hombres lógicos; de contempladores de expresiones en raciocinadores. Nadie podrá objetar cosa alguna á semejante procedimiento. ¿Cómo podría nacer si no la ciencia, que si tiene como supuesto previo las expresiones estéticas, tiene como función el abandonarlas luego? La forma lógica científica, como tal, excluye la forma estética. Quien se pone á pensar científicamente, ha cesado de contemplar estéticamente, aunque á la vez su pensamiento tome necesariamente, como ya se ha dicho y sería superfluo repetir, una forma estética.

El error empieza cuando del concepto quiere deducirse la expresión ó en el hecho substituyente encontrar las leyes del hecho substituído; cuando no se percibe la diferencia entre el primer grado y el segundo, y por consiguiente hallándonos en el segundo creemos estar en el primero. Conocemos este error con el nombre de teoría de los géneros artísticos ó literarios.

¿Cuál es la forma estética de la vida doméstica, de la caballería, del idilio, de la crueldad y así sucesivamente? ¿Cómo deben representarse estos contenidos? Tal es: reducido y llevado á su fórmula más sencilla, el problema absurdo que la teoría de los géneros artísticos y literarios se plantea; en esto consiste toda investigación de leyes y de reglas de géneros. Vida doméstica, caballería, idilio, crueldad, son, no impresiones, sino conceptos; no contenidos, sino formas lógico-estéticas. No puede expresarse la forma porque es expresión en sí misma. ¿Y qué son las palabras crueldad, idilio, caballería, vida doméstica, sino expresiones de tales conceptos?

Ni las más sutiles de tales distinciones, ni aquéllas que tienen aspecto más filosófico, resisten á la crítica. Así cuando se distinguen las obras artísticas en género subjetivo y género objetivo, en lírico y épico, en obras de sentimiento y obras

de imaginación, porque es imposible separar en el análixis estético, el lado subjetivo del objetivo, el lírico del épico, la la imagen del sentimiento de la imagen de las cosas.

Errores derivados de esta teoría en los juicios sobre arte.

De la teoría de los géneros artísticos y literarios, derivan esos errores de juicio y de crítica, mediante los cuales, á la vista de una obra de arte, en vez de determinar si es expresiva y qué expresa, si habla, balbucea ó calla derechamente, se pregunta ¿está conforme esa obra artística con las leyes del poema épico, con las de la tragedia, con las de la pintura histórica, con las del paisaje? Los artistas, por lo demás, aunque con gestos y fingida obediencia, han dado á entender que las aceptaban, en realidad se han burlado y han prescindido de estas leyes de los géneros. Toda verdadera obra de arte ha violado un género establecido, contribuyendo así á desbarajustar los casilleros de los críticos, los cuales se han visto obligados á ampliar el género, hasta que—entiéndase bien,—el género así ampliado no ha parecido demasiado estrecho, á consecuencia del nacimiento de nuevas obras de arte seguidas, como es natural, de nuevos escándalos, de nuevos desbarajustes y, no hay que decirlo, de nuevas ampliaciones.

De la misma teoría surgieron los prejuicios con los que durante algún tiempo—¿pero real y positivamente?—se lamentaba que Italia careciese de tragedia—hasta que surgió quien le prestó la corona que faltaba á su cabellera gloriosa—Francia el poema épico,—hasta que apareció la *Henriade* que aplacó el bramoso cálamo de los críticos. Juntamente con semejantes prejuicios se ven los elogios á los inventores de los nuevos géneros; tanto que asustaba pensar en el siglo XVII se inventara el poema heróico-cómico, y se le concedió el honor de la invención como si se tratase del descubrimiento de América, aunque las obras bautizadas con aquel nombre, *La Sechie rapite, El Schermo degli Dei*, fuesen obras muertas al nacer, porque sus autores—ligero inconveniente,—nada propio y nada nuevo dijeron. Los mediocres se destrozaban el cerebro para inventar artificialmente géneros nuevos; á la égloga pastoril sucedio la égloga pescadora, y á

ésta la militar. La *Aminta* retocada se tornó en *Alceo*. Fascinados, finalmente, por esta idea de los géneros, se han visto historiadores de la literatura y del arte haciendo historia, no ya de las obras literarias singulares y efectivas, sino de esos huecos fantasmas que se llaman géneros y estudios, no la evolución del espíritu, sino la evolución de los géneros.

La condenación filosófica de los géneros artísticos y literarios, debe hacerse en nombre de la demostración y formulación de la actividad artística, en nombre del buen gusto. ¿Qué hemos de hacer nosotros si el buen gusto y el fenómeno real convertido en fórmulas asumen, á las veces, el aspecto de paradojas?

Sentido empírico de las particiones de los géneros.

Cuando hablamos de tragedias, comedias, dramas, novelas, cuadros de género, cuadros bélicos, paisajes, marinas, poemas, poemas breves, poesía lírica, etc., para que se nos comprenda y para referirnos aproximadamente á determinados grupos de obras sobre las cuales queremos llamar la atención, no hacemos nada de científicamente erróneo, puesto que empleamos vocablos y frases, sin establecer leyes y deficiones. El error aparece cuando queremos dar al vocablo el valor de una distinción científica, cuando creemos ingenuamente en las tranquillas que suele tender la fraseología. Permítasenos un parangón. En una biblioteca se ordenan los volúmenes de una ó de otra manera; tal clasificación se hacía antes por una burda clasificación de materias, en la que no faltaban las categorías de las misceláneas y de libros extravagantes. Ahora, por lo común, se agrupan los libros por editores ó por tamaños. ¿Quién negará la utilidad y la necesidad de tales agrupaciones? Sin embargo, ¿qué se diría de un individuo que se empeñase en indagar seriamente las leyes literarias de las misceláneas, de los libros extravagantes, de la colección aldina ó la bodoniana, del pluteo A ó del pluteo B, de las agrupaciones arbitrarias hechas únicamente para proporcionarnos la mayor comodidad posible? Y, sin embargo, quien se diera de lleno á tal empresa, no haría ni más ni menos que lo que hacen los investigadores de las leyes estéticas de los géneros literarios y artísticos.

CAPÍTULO V

Errores análogos en la historia y en la lógica

Crítica de la filosofía de la historia.

Para mejor recordar las críticas ya expuestas, nos parece oportuno echar una rápida ojeada sobre los errores análogos é inversos, nacidos de la ignorancia acerca de la índole propia del arte y de su situación respecto á la historia y la ciencia, errores que han dañado lo mismo la teoría de la historia que la teoría de la ciencia, así la Historiología como la Lógica.

El intelectualismo histórico ha dado lugar á las investigaciones que se han realizado, desde dos siglos á esta parte, que aun todavía se realizan hoy, sobre una filosofía de la historia, una historia ideal, una sociología, una psicología histórica, ó como quiera decirse, cuya misión es la de fijar conceptos y leyes universales sobre la historia. ¿De qué naturaleza han de ser estas leyes universales y aquellos conceptos? ¿Leyes históricas ó conceptos históricos? En ese caso, basta con una crítica elemental del conocimiento para poner de relieve el absurdo de tal investigación. Una ley histórica, un concepto histórico cuando tales frases no son simplemente metáforas ó modos lingüísticos—son verdaderas contradicciones en términos, el adjetivo repugna al substantivo como en las expresiones «cantidad cualitativa» ó «monismo

pluralístico». La historia supone concreción é individualidad: la ley es el concepto abstracción y universalidad. O se abandona la pretensión de extraer de la historia leyes y conceptos históricos ó se limita la abstracción á leyes y conceptos sin más adjetivo. La ciencia, así elaborada, no será una filosofía de la historia, sino la filosofía en general ó en una de sus varias especificaciones, Lógica, Etica, etc.,—ó la ciencia empírica en sus infinitas divisiones y subdivisiones. En efecto, ó se investigan aquellos conceptos filosóficos que, como ya se ha dicho, existen en el fondo de toda construcción histórica y destacan la percepción de la intuición, la intuición histórica de la intuición pura, la historia del arte, ó recojen las intuiciones históricas formadas ó se reducen á tipos y clases como acontece con el método de las ciencias naturales. De la envoltura, del ropaje de la filosofía de la historia se han cubierto á las veces grandes pensadores, los que, á pesar de la envoltura, han conquistado verdades filosóficas de sumo relieve. Caída la envoltura, ha quedado la verdad. El cargo que hay que hacer á los sociólogos modernos, no estriba tanto en la ilusión que se abstraen imaginando la imposible ciencia filosófica de la sociología, como en la esterilidad que acompaña casi siempre á su ilusión. No nos importa que se llame Estética sociológica á la Estética, ni á la Lógica, Lógica sociológica. El mal grave estriba en que esa Estética flamante es un trasto apolillado de los sentidos y en que esa Lógica es verbal é incoherente. Dos excelentes resultados se han conseguido, con relación á la historia, con el movimiento filosófico qus estamos estudiando. Se ha visto, ante todo, la necesidad de construir una teoría de la historiografía, es decir, de fijar la naturaleza y los límites de la historia, teoría, que de conformidad con el análisis hecho más arriba, no puede hallar su asiento sino en una ciencia general de la intuición, en una Estética, de la cual se destaque, por la interpuesta función de los conceptos universales, como un capítulo especial, la Historia. Además, bajo la envoltura falsa y presuntuosa de una filosofía de la historia, se han afirmado

frecuentemente verdades concretas relativas á acontecimientos históricos, y formulado cánones y advertencias empíricas no superfluas á los críticos é investigadores. No puede negarse esta utilidad á la más nueva de las filosofías de la historia, al llamado materialismo histórico, el cual ha arrojado luz bastante viva sobre muchos rincones de la vida social, antes abandonados ó mal comprendidos.

Invasiones estéticas en la Lógica.

Una invasión de la historia en la ciencia ó filosofía es el principio de autoridad, el *ipse dixit* que ha penetrado en las escuelas y que sustituye á la introspección ó análisis filosófico con un testimonio, con un documento, con una afirmación autorizada, que ciertamente no puede desdeñar la historia. Pero los más graves y dañosos entuertos y equívocos los ha sufrido la ciencia del pensamiento y del conocimiento intelectuales, la Lógica, por el concepto impreciso del fenómeno estético. Y ¿cómo podía ser de otro modo, cuando la actividad lógica sucede á la estética que en aquella se contiene? Una Estética inexacta producirá, necesariamente, una Lógica inexacta.

Quien examine los tratados de Lógica, desde el órgano de Aristóteles hasta los libros más modernos, encontrará en todos ellos en revoltivo de fenómenos verbales, de fenómenos de pensamiento, de formas gramaticales y de formas conceptuales de Estética y de Lógica. No es que hayan faltado fracasados intentos para salir de la expresión verbal y aprehender el pensamiento en su naturaleza efectiva. La misma Lógica aristotélica se convirtió en mera silogística y en verbalismo á fuerza de titubeos y oscilaciones; en la Edad Media las polémicas de nominalistas, realistas y conceptualistas, tocaron con frecuencia el problema propiamente lógico; las ciencias modernas con Galileo y Bacon, colocaron la inducción en un puesto de honor; Vico còmbatió contra la forma lógica y matemática en favor de los métodos inventivos; Kant llamó la atención sobre las síntesis *à priori;* el idealismo absoluto despreció la lógica aristotélica; los herbartianos, ligados á ésta, acentuaron el relieve de los juicios llamados narrativos

que son tan distintos de los demás juicios lógicos, los lingüistas, finalmente, acentuaron la irracionalidad de la palabra con relación al concepto. Pero un movimiento consciente, radical, seguro, de reforma, no puede hallar base y punto de partida más que en la ciencia estética.

La Logica en su esencia.

En una Lógica, convenientemente reformada sobre esa base, convendrá, ante todo, enunciar esta verdad y extraer de ella todas las consecuencias, el fenómeno lógico, el solo fenómeno lógico, es el concepto, lo universal, el espíritu que forma, y en tanto, que lo forma, lo universal. Y si por inducción se entiende, como se ha entendido alguna vez, la formación de los universales y por deducción su desenvolvimiento verbal, es claro que la Lógica verdadera no puede ser más que la Lógica inductiva. Pero como con la palabra «deducción» nos referimos generalmente á los procedimientos exclusivos de las matemáticas, y con la palabra «inducción» los de las ciencias naturales, será conveniente evitar una ú otra denominación y decir que la verdadera Lógica es la Lógica del concepto, el cual empleando un método que es á la vez inducción y deducción, no adopta ni ésta ni aquélla, sino el método que le es intrínseco-especulativo.

El concepto, lo universal, es en sí, abstractamente considerado, inexpresable. Ninguna palabra le es propia. Tan verdadera es la aserción, que el concepto lógico permanece siempre el mismo, á pesar de las variaciones de las formas verbales. Con relación al concepto, la expresión es simple signo ó indicio; no puede faltar una expresión donde haya concepto; pero la expresión se determinará por las circunstancias históricas ó psicológicas del individuo que habla. La cualidad de la expresión no se deduce de la índole del concepto. No hay su sentido verdadero—lógico—de las palabras; quien toma un concepto confiere lentamente el sentido verdadero á las palabras.

Distinción de los juicios lógicos de los no lógicos.

Esto sentado, las únicas proposiciones verdaderamente lógicas—es decir, estético-lógicas—los únicos juicios rigurosamente lógicos, son aquellos que tienen por contenido propio

y exclusivo la determinación de un concepto. Estas proposiciones ó juicios son las definiciones. La misma ciencia no es más que un conjunto de definiciones unificadas en una definición suprema; sistema de conceptos ó concepto sumo.

Hay que excluir, por ende, de la lógica todas las proposiciones que no afirman universales. Los juicios narrativos, de igual modo que los que Aristóteles llamaba no enunciativos, no son juicios propiamente lógicos, sino proposiciones estéticas ó proposiciones históricas. «Pedro pasea, hoy llueve, tengo sueño, quiero leer». Estas ó las infinitas proposiciones de este género son ó la impresión verbal del hecho de Pedro que pasea, de la lluvia que cae, de mi organismo que me convida al sueño ó de mi voluntad que quiere leer ó una afirmación de existencia de tales hechos. Expresiones de lo real ó de lo irreal, fantástico-históricas ó fantástico-puras, pero no definiciones de universales.

La silogística.

Esta exclusión no puede tropezar con grandes dificultades. Ó se trata de un hecho casi realizado ó se trata de hacer á la expresión explícita, decisiva, coherente. ¿Qué debe hacerse con toda esa parte del pensamiento humano, que se llama silogística, y que consta de juicios y de razonamientos que versan sobre conceptos? ¿Qué es la silogística? ¿Se ha de considerar desde lo alto, con desprecio como trasto inútil, cual se ha solido hacer tantas veces, en la reacción de los humanistas contra la escolástica, en el idealismo absoluto, en la entusiasta admiración de nuestros tiempos, por los métodos de observación y de experiencia de las ciencias naturales? La silogística, el razonamiento *in forma* no se ha descubierto aún; es arte de exponer, de polemizar, de disputar consigo mismo y con los demás. Partiendo de los conceptos ya encontrados, de los fenómenos que se han observado ya, y haciendo un llamamiento á la constancia de lo verdadero y del pensamiento—tal es el significado del principio de identidad y de contradicción,—extrae de aquellos datos las consecuencias, representa lo ya encontrado. Por eso si la silogística es desde el punto de vista inventivo un *idem per idem*, pedagó-

camente y expositivamente es eficacísima. Reducir las afirmaciones al esquema silogístico, es un modo de ponderar el pensamiento propio y de censurar el de los demás. Es fácil reirse de los silogizantes, pero si la silogística ha nacido y perdura aún, es porque tiene buenas raíces. La sátira de lo silogístico no puede rezar más que con los abusos; así, por ejemplo, cuando se pretende resolver por medio de silogismos cuestiones que no son de hecho, de observación é intuición, así también, cuando se olvida por la exterioridad silogística, la meditación profunda y la investigación desapasionada de los problemas. Y si con el fin de recordar fácilmente, de manejar con prontitud los datos del pensamiento propio, nos podemos valer de la llamada lógica matemática; bien venida sea esta forma especial de silogística, preconizada, entre otros, por Leibnitz, y tentada por muchos de nuestros días.

Más, precisamente porque la silogística es el arte de exponer y de polemizar, su teoría no puede ocupar el primer lugar en una Lógica filosófica usurpando el que corresponde á la doctrina del concepto, que es la doctrina central y dominante, en la que todo lo que hay de lógico en la silogística se reduce sin resíduo alguno—relaciones de concepto, subordinación, coordinación, identificación, etc.—Es preciso no olvidar jamás que concepto, juicio—lógico—y silogismo no se encuentran en el mismo plano. Solamente el concepto es fenómeno lógico; el segundo y el tercero son las formas bajo las que el concepto se manifiesta, las cuales, en cuantas formas no pueden examinarse más que estéticamente—gramaticalmente y en cuanto tienen contenido lógico para no olvidarse de las formas y pasar á la doctrina del concepto.

Lo falso lógico y lo estético verdadero.

Con esto torna á confirmarse la verdad de la observación común; quien razona mal, habla y escribe también mal; el exacto análisis lógico es el fundamento de la buena expresión. Verdad que es, en efecto, una tautología; razonar bien equivale á expresarse bien, porque la expresión es la posesión intuitiva del propio pensamiento lógico. El mismo principio de contradicción no es otra cosa en el fondo más que el prin-

cipio estético de la coherencia. Se dirá que partiendo de conceptos erróneos, se puede hablar, escribir y razonar perfectamente; que investigadores poco agudos pueden ser escritores extraordinarios, ya que el escribir bien depende de tener una intuición clara del pensamiento propio, aunque sea erróneo; no de la verdad científica del pensamiento, sino de la verdad estética se desprende esta afirmación.

Un filósofo puede fantasear, como Schopenhauer, diciendo que el arte es la representación de las ideas platónicas, doctrina científicamente falsísima, y desarrollar esta ciencia errónea en una prosa excelente y estéticamente verdadera. Pero á semejante objeción hemos ya contestado al decir que en el preciso momento en que un orador ó un escritor enuncia un concepto mal pensado, se convierte en detestable escritor y en orador detestable, aunque luego reaccione en otros pasajes de su pensamiento que se compongan de proposiciones verdaderas, no relacionadas con el error precedente y, por lo tanto, de expresiones claras que siguen á confusas expresiones.

Todas las investigaciones sobre las formas de los juicios y de los silogismos sobre sus conversiones y relaciones que llenan hoy los tratados de Lógica, están, pues, destinadas á sutilizarse, á transformarse, á reducirse. La doctrina del concepto y del organismo de los conceptos, de la definición, del sistema, de la filosofía y de las disciplinas varias, ocupará su campo y constituirá por sí sola la verdadera Lógica. La Lógica reformada.

Los primeros que tuvieron algún barrunto de la relación íntima que existe entre la Estética y Lógica, y que concibieron la Estética como una Lógica de la cognición sensible, se complacieron singularmente en aplicar las categorías lógicas á la nueva ciencia, hablando de conceptos estéticos, juicios estéticos, silogismos estéticos, etc., etc. Nosotros, menos supersticiosos con la solidez de la Lógica tradicional de las escuelas y mejor orientados en la índole de la Estética, recomendamos, no la aplicación de la Lógica á la Estética, sino la liberación de la Lógica de las formas estéticas. Formas es-

téticas que, siguiendo distingos realmente arbitrarios y burdos, han originado las formas ó categorías lógicas inexistentes.

La Lógica, reformada de tal suerte, será siempre Lógica formal; estudiaré la verdadera forma y actividad del pensamiento, el concepto, prescindiendo de los conceptos singulares y particulares. A la Lógica antigua se la llama formal impropiamente; mejor debiera llamarse verbal y formalista. Para este fin no será necesario recurrir, como han hecho otros, á una Lógica real y material, que no es ciencia del pensamiento, sino pensamiento en ejercicio; no Lógica exclusivamente, sino el compuesto de la Filosofía, en el que está incluído la Lógica. La ciencia del pensamiento—Lógica—es la del concepto, como la ciencia de la fantasía—Estética—es la de la expresión. En seguir exactamente, y en cada particular, entre los dos dominios, estriba la salvación y lozanía de ambas ciencias.

CAPÍTULO VI

La actividad teórica y la actividad práctica

La voluntad.

La forma intuitiva y la forma intelectiva agotan, como ya hemos dicho, toda la forma teórica del espíritu. Pero no pueden conocerse integramente, ni criticar otra serie de teorías estéticas erróneas, si antes no establecemos concretamente sus relaciones con otra forma del espíritu: la forma práctica.

La forma ó actividad práctica es la voluntad. No tomamos esta palabra como manifestación de un sistema filosófico en que la voluntad es el fundamento del universo, el principio de las cosas y la realidad verdadera, ni en el sentido amplio de otros sistemas que entienden por voluntad la energía del espíritu, el espíritu ó la actividad en general, haciendo de todo acto del espíritu humano un acto de voluntad. No usamos nosotros esta palabra ni en sentido metafísico, ni en sentido metafórico. La voluntad es para nosotros, como en la acepción corriente, la actividad del espíritu distinta de la mera contemplación teórica de las cosas y productora, no de conocimientos, sino de acciones. La acción en tanto es verdadera acción en cuanto es voluntaria. No es cosa de recordar ahora que en la voluntad de hacer se incluye, en el sentido científico, lo que vulgarmente se llama



el no hacer; la voluntad de resistir, de repugnar, la voluntad prometéica es también acción.

La voluntad como grado ulterior con relación al conocimiento.

Con la forma teórica el hombre comprende las cosas; con la práctica las cambia; con la primera se apropia el universo, con la segunda lo crea. Pero la primera forma es sustentación de la segunda. Entre los dos se repite, en mayor escala, el doble grado que hemos señalado entre la actividad lógica y la actividad estética. Un conocimiento, independiente de la voluntad, es pensable; una voluntad independiente del conocimiento, es indispensable. La voluntad ciega no es voluntad; la verdadera voluntad tiene ojos.

¿Cómo puede quererse algo si no se tiene delante intuiciones históricas—percepciones—de objeto y conocimiento de relaciones—lógica—que iluminen la índole de aquellos objetos? ¿Cómo se puede querer verdaderamente, si no conocemos el mundo que nos rodea y el modo de cambiar las cosas, obrando sobre ellas?

Objeciones y aclaraciones.

Se ha objetado que los hombres de acción, los hombres prácticos en sentido eminente, son los menos dispuestos para la contemplación y la teoría; su energía no se retrasa en contemplaciones, se precipita inmediatamente en voluntad. Se ha añadido también que, por el contrario, los contempladores y los filósofos son frecuentemente hombres prácticos mediocres, de floja voluntad, negligentes y azotados en el tumulto de la vida.—Naturalmente, tales distingos son meramente empíricos y cuantitativos. Verdad es que el hombre práctico no necesita un sistema filosófico para realizar sus actos; pero en la esfera en que él se mueve, parte de conceptos y de intuiciones para él evidentes. De otro modo no podrían quererse los actos más normales de la vida; sería imposible, por ejemplo, comer voluntariamente, si no se tuviese noción de la comida y de la relación de causa á afecto entre ciertos alimentos y determinadas satisfacciones. Y remontándonos, lentamente, á otras formas más complejas de acción, por ejemplo, á la política ¿cómo se podría querer algo políticamente bueno ó políticamente malo, sin conocer

las condiciones reales de la sociedad y los medios y expedientes que hayan de ponerse en práctica? Cuando el hombre práctico se da cuenta de que no conoce con claridad algunas ó alguna de estas cuestiones, cuando en él prenda la duda, ó no comienza ó detiene la acción. El momento teórico, que en la rapidez del sucederse de los actos humanos, apenas es advertido aunque en seguida se olvide, se hace importante y ocupa la conciencia completamente. Si el momento teórico se prolonga por ventura, el hombre práctico puede convertirse en un Hamlet, solicitado por el deseo de la acción y sobrecogido por la poca claridad teórica de las situaciones y de los medios. Y si tomando gusto á la contemplación y al descubrimiento interior, deja á los demás, en mayor ó menor escala, el querer y el obrar, se forma en el hombre práctico la tranquila disposición del artista, del hombre de ciencia ó del filósofo, se truecan en hombres practicos ineptos ó directamente irresponsables. No creemos que hay quien no reconozca la justeza de observaciones tan elementales. Pero volvemos á repetir que se fundan en distinciones cuantitativas, sin destruir, antes bien confirmando, el hecho de que una acción, por subalterna que sea, no puede ser verdadera acción, esto es, acción querida, sino va precedida de la actividad cognoscitiva.

Crítica de los juicios prácticos ó de valor.

Algunos psicológos hacen preceder la acción práctica de una clase completamente especial de juicios, que llaman juicios prácticos ó de valor. Para resolverse á una acción—dicen—es necesario haber juzgado «esta acción es buena, esta acción es útil». Parece, que á primera vista, tienen de su parte el testimonio de la conciencia. Pero quien observe y analice con más sutileza se dará cuenta de que tales juicios, lejos de preceder, siguen á la afirmación de la voluntad y que no son sino la expresión de la volición ya realizada. Una acción util ó buena es una acción querida; del estudio objetivo de las cosas será siempre imposible destilar una sola gota de utilidad ó de bondad. No queremos las cosas porque las reputemos útiles ó buenas; las reputamos útiles ó buenas porque las



queremos. Aquí, ha dado lugar á una ilusión la rapidez con que se suceden los fenómenos de conciencia. La acción practica va precedida de conocimientos, pero no de conocimientos prácticos, ó mejor, de lo práctico; para tener esto, es necesario que se tenga antes la acción práctica. Entre los dos momentos ó grados, teórico y práctico, no se interpone, por ende, el tercer momento, efectivamente imaginario, de los juicios prácticos ó de valor. Por otra parte, en general, no existen ciencias normativas, regulativas ó imperativas que descubran é indiquen valores de la actividad práctica; toda ciencia presupone que ha realizado y desenvuelto alguna actividad, convirtiéndola en objeto.

Exclusión de lo práctico en lo estético.

Establecidas estas distinciones, tenemos que condenar como errónea toda la teoría que añada la actividad estética á la práctica y que introduzca las leyes de actividad práctica en la actividad estética. Se ha afirmado mil veces que la ciencia es teoría y práctica el arte. Los que tal afirman, y consideran el fenómeno estético como fenómeno práctico, no lo hacen á capricho, moviéndose en el vacío, sino porque tienen la mirada puesta en alguna cosa práctica. Solamente, que lo práctico á que se refieren no es lo estético, ni está dentro de lo estético, sino al lado y fuera de él. Y aunque algunas veces se encuentre á su lado, no debe convertirse esta afirmación en una necesidad, por relación de identicidad de naturaleza.

El fenómeno estético se agota completamente en la elaboración expresiva de las impresiones. Cuando hemos encontrado la palabra interior, cuando hemos concebido nítida y viviente una figura ó una estatua, desarrollado un motivo musical, ha nacido la expresión completa; no tiene necesidad de cosa alguna. Que luego abramos ó queremos abrir la boca para hablar ó para cantar, que digamos en voz alta ó cantando lo que ya nos hemos dicho y cantado á nosotros mismos; que extendamos ó queramos extender las manos para tocar las teclas del piano, para manejar los pinceles ó el escalpelo, haciendo despacito los movimientos que ya hemos realizado

rápidamente, de modo que dejemos huellas más ó menos duraderas, serán éstos, fenómenos superpuestos que obedezcan á distintas leyes que el primero y del que no debemos ocuparnos ahora, aunque reconozcamos, desde luego, que es producción de cosas y hecho práctico y de voluntad. Si se distingue la obra artística interna de la obra artística externa, la terminología nos parece impropia, porque la obra de arte—la obra estética—es siempre interna; la que se llama externa no es obra de arte. Otros distinguen el fenómeno estético y el fenómeno artístico, entendiendo por éste el aspecto externo práctico que puede seguir y sigue generalmente al fenómeno estético. Se trata, en este caso, de un simple uso lingüístico, lícito indudablemente, pero quizá importuno.



Crítica de la teoría del fin del arte y de la elección del contenido.

Por las mismas razones es absurda la investigación del fin del arte, cuando se habla de arte como arte. Como marcar un fin es elegir, otra forma del mismo error es la teoría que pretende que el contenido del arte debe ser elegido. Una elección entre las impresiones y sensaciones, supone que éstas son expresiones; de otro modo, ¿cómo elegir en lo continuo, en lo indistinto? Escoger es querer; querer esto y no querer lo otro; ésto y aquéllo deben ser, ante todo, expresiones. Lo práctico sigue y no precede á lo teórico; la expresión es inspiración libre.

El verdadero artista, en efecto, se siente henchido de su tema y no sabe cómo, siente que llega la hora de la concepción, mas no puede á la vez quererla y no quererla. Si quisiera actuar en el contrasentido prescindiendo de su inspiración, si quisiera elegirle arbitrariamente, si Anacreonte quisiera cantar como Atrides ó como Alcibes, le cítara, le advertiría la equivocación resonando á pesar de sus esfuerzos, cantos á Venus y al Amor.

Inculpabilidad práctica del arte.

Por ende el tema ó el contenido no puede ser calificado práctica y moralmente con calificativos de alabanza y de censura. Cuando los críticos de arte advierten que un tema está mal elegido, trátase, en los casos en que la observación es justa, de una censura, no á la elección del tema, pues se-

ría un absurdo, sino al modo con que el artista lo ha desarrollado, á la expresión mal construída por las contradicciones que contiene. Y cuando los mismos artistas, ante obras que proclaman artísticamente perfectas, dicen del tema ó del contenido que es indigno del arte y censurable, si aquellas expresiones son verdaderamente perfectas, hay que aconsejar á los críticos que dejen en paz á los artistas que no pueden inspirarse sino en lo que les ha hecho impresión, y hay que pensar también en cambiar la sociedad ó la naturaleza que nos rodean para que tales impresiones no vuelvan á darse nunca. Si la fealdad desapareciera del mundo, si se asentaran de una vez la virtud y la felicidad universales, los artistas—¡quién sabe!—no representarían sentimientos malvados y pesimistas, sino tranquilos, inocentes y jubilosos, árcades de una Arcadia efectiva. Pero mientras la torpeza y la fealdad se den en la naturaleza y se impongan á la consideración de un artista, no podrá impedirse que se exteriorice la expresión de tales cosas; cuando surja, *factum infectum fieri nequit*.—Hablamos desde el punto de vista estético, desde el crítico estético puro.

No nos corresponde reseñar en este lugar los daños que la crítica de la elección infiere á la producción artística, con los prejuicios que produce ó mantiene en los artistas y con el contraste á que da lugar entre los impulsos artísticos y las imposiciones críticas. Es verdad que parece que realizan algún bien ayudando á los artistas á descubrir por sí mismos la propia inspiración y las impresiones propias, adquiriendo conciencia de la misión que les incumbe como impuesta por el momento histórico en que viven y por su temperamento individual. En estos casos, la crítica de la elección, lejos de engendrar, lo que hace es reconocer y ayudar las expresiones que están en vías de formación. Pretende ser madre cuando es á lo sumo comadrona.

La independencia del arte.

La imposibilidad de la elección del contenido realiza el teorema de la independencia del arte. Tal es la única significación legítima de la corriente del arte por el arte. El arte es

independiente lo mismo de la ciencia que de lo útil y de la moral. No se crea que vayamos á justificar por esto el arte frívolo y frío, porque lo que es verdaderamente frío y frívolo lo es porque no ha sabido elevarse á expresión. Con otras palabras; la frivolidad, la frialdad nacen siempre de la forma de la elaboración estética, de la falta de posesión de un contenido y no de sus cualidades materiales.

Crítica del apotegma «el estilo es el hombre».

Aún el apotegma «el estilo es el hombre» puede censurarse partiendo de la distinción entre lo teórico y lo práctico y del carácter teórico de la actividad estética. El hombre no es simplemente conocimiento y contemplación; el hombre es voluntad que envuelve, á su vez, el momento cognoscitivo. De donde se desprende que este apotegma ó es del todo vacío, cuando con él se entiende que el estilo es el hombre en cuanto estilo, es decir el hombre, si, pero como actividad expresiva, ó es erróneo, cuando de lo que el hombre ha visto ó expresado, se pretende deducir lo que el hombre ha hecho ó querido, afirmándose, en una palabra, que existe un lazo necesario entre el conocimiento y la volición. De tan errónea identificación han brotado muchas leyendas en las biografías de los artistas, pareciendo imposible que quien expresara sentimientos generosos, no fuera luego (en la vida práctica, hombre generoso) noble, ó que el que dió tantas cuchilladas en sus dramas no se hubiera suministrado alguna en la vida corriente. En vano los artistas protestan contra el *lasciva est nobis pagina, vita proba.* Les motejaban además de hipócritas y de embusteros. ¡Oh, mujerucas cautas de Verona que tratábais de razonar vuestra creencia de que el Dante había bajado real y efectivamente al infierno, con su rostro ahumado! ¡Vuestra conjetura era histórica por lo menos!

Crítica del concepto de sinceridad en arte.

Finalmente, la sinceridad impuesta como norma al artista—la sinceridad, se afirma, es á la vez ley ética y ley estética—se funda en un doble sentido. Por sinceridad puede entenderse el deber moral de no engañar al prójimo; en tal caso, la sinceridad es extraña al artista. El artista, en efecto, no engaña á nadie porque dé forma á lo que hay dentro de su ánimo.

Se engañará únicamente á sí mismo si traiciona su deber de artista, no haciendo caso de la intrínseca necesidad de su misión. Si en su ánimo existen el engaño y la mentira, la forma que dé á estos hechos, precisamente porque es estética, no puede ser, como forma, mentira ó engaño. El artista purifica en otro yo, charlatán, embustero, malvado, cuando sabe expresarlo artísticamente.—También, puede entenderse por sinceridad la plenitud y verdad de la expresión. Naturalmente, esta acepción no puede referirse para nada al concepto ético. La ley, á la vez ética y estética, se nos revela, en este caso, por un vocablo, que se emplea á la vez en la Estética y en la Ética.

CAPÍTULO VII

Analogía entre lo teórico y lo práctico

El doble grado, estético y lógico de la actividad teórica, tropieza con un grave escollo que no se ha puesto de relieve como merecía en la actividad práctica. También la actividad práctica se biparte en un primero y en un segundo grado, implicando éste á aquél. El primer grado práctico es la actividad meramente útil ó económica; el segundo la actividad moral. La Economía es la Estética de la vida práctica; la Moral su Lógica.

Las dos formas de la actividad práctica.

Si esto no ha sido visto en toda su claridad por los filósofos, si al concepto de la actividad económica no se le ha señalado el puesto conveniente en el sistema del espíritu, dejándolo vagar incierto y poco elaborado por lo general, en los tratados de Economía Política, se debe al hecho de que lo útil y económico ha sido confundido, bien con el concepto de lo técnico, bien con el de lo egoísta.

Lo útil económico.

No es la técnica, á buen seguro, una actividad especial del espíritu. Técnica es conocimiento, ó por mejor decir, es el conocimiento mismo en general que toma ese nombre, en cuanto sirve de base, como ya hemos visto, á la acción práctica. Se llama puro al conocimiento que no va seguido, ó que se presume que no va seguido de una acción práctica. Si le

Distinción entre lo útil y lo técnico.

sigue ésta, se llama conocimiento aplicado; si se presume que puede ser seguido fácilmente de la acción, aplicable ó técnico. Esta palabra indica, pues, una situación en la que se encuentra ó puede encontrarse fácilmente el conocimiento; en ningún caso significa una forma especial de éste. Tan verdadera es esta significación, que sería imposible asegurar si una determinada serie de conocimientos es intrínsecamente pura ó aplicable. Todo conocimiento, por abstracto y filosófico que se quiera imaginar, puede convertirse en guía de actos prácticos; un error teórico en los principios últimos de la moral puede reflejarse y se refleja siempre de alguna manera en la vida práctica. Solamente en general, y fuera del terreno científico, puede hablarse de verdades puras y de verdades aplicables.

Los mismos conocimientos, cuando se llaman técnicos, pueden llamarse útiles también. Pero la palabra «útil», conformándonos con la crítica de los juicios de valor hecha más atrás, es un modismo puramente lingüístico y metafórico, en nuestro caso. Cuando se dice que el agua es útil para sofocar el fuego, no se emplea la palabra útil en su acepción científica. El agua arrojada en el fuego es causa que éste se apague, he aquí el conocimiento que sirve de fundamento á la acción de los bomberos. Entre la acción útil del que apaga el fuego y el conocimiento, no hay relación de naturaleza, sino de simple sucesión. La técnica de los efectos del agua es la actividad teórica que precede; útil es solamente la acción del que apaga el fuego.

Distinción entre lo útil y lo egoísta.

Algunos economistas identifican la utilidad, la acción ó voluntad meramente económica, con lo que es aprovechable para el individuo como tal individuo, sin relación ó en oposición completa con la ley moral: con lo egoísta. Lo egoísta es lo inmoral. La Economía sería en tal caso, una ciencia harto extraña, no al lado, sino en frente de la Ética, como el diablo frente á Dios, ó al menos, como el *advocatus diaboli* en los procesos de canonización. Semejante concepto es inadmisible por completo; la ciencia de la inmoralidad está impli-

cita en la de la moralidad, como la ciencia de lo falso en la Lógica ciencia de lo verdadero, la ciencia de la expresión equivocada en la Estética, ciencia de la expresión exacta. Si, pues, la Economía fuese el tratado científico del egoísmo, sería un capítulo de la Ética, ya que toda determinación de lo inmoral implica al mismo tiempo una negación de su contrario.

Por otra parte, el conocimiento nos dice que conducirnos económicamente, no es conducirnos egoístamente; que el hombre moralmente más escrupuloso, debe conducirse útilmente—económicamente—si no quiere ser un irresoluto y, por ende, un verdadero inmoral. ¿Cómo, pues, si la utilidad fuese egoísmo, el altruísta tendría el deber de conducirse egoistamente?

Querer económico y querer moral.

La dificultad se resuelve, si no nos engañamos, de un modo perfectamente análogo á cómo se resuelve el problema de las relaciones entre la expresión y el concepto entre Estética y Lógica.

Querer económicamente es querer un fin; querer moralmente es querer un fin racional. Pero precisamente quien quiere y obra moralmente, no puede dejar de querer y obrar útil y económicamente. ¿Cómo podría quererse lo racional si no se quisiera, al mismo tiempo, como fin particular?

Lo puro económico.

La proposición recíproca no es verdadera, como no es verdad, en la ciencia estética, que el fenómeno expresivo esté unido necesariamente al fenómeno lógico. Se puede querer económicamente sin querer moralmente. Es posible conducirse con perfecta coherencia económica, siguiendo un fin objetivamente irracional-inmoral, que será juzgado como tal, en un grado superior de la conciencia.

Ejemplos del carácter económico separado del moral, son el hombre de Maquiavelo, César Borgia, el Yago de Schakespeare. ¿Cómo no admirar la fuerza de su voluntad, aunque su actividad sea puramente económica y se despliegue en abierta oposición con lo que nosotros juzgamos moral? ¿Quién no admira el Chiapeleto de Bocaccio que, en su lecho de

muerte, prosigue y realiza su ideal de perfecto bribonzuelo, haciendo exclamar á los miseros y timidos ladronzuelos que asisten á su confesión postrera: «¿Qué hombre es este, que ni ante la vejez, ni ante la enfermedad, ni ante el miedo á la muerte, de la que está cercano, ni aun ante Dios, ni aun ante el juicio, al que estará presente dentro de breves instantes, le han podido retraer de su perversidad, ni hacer que quiera morir de modo distinto á como ha vivido?»

El lado económico de la moralidad.

El hombre moral une á la pertinacia é impavidez de un César Borgia, de un Yago, de meser Chiapeleto, la buena voluntad del santo ó del héroe mejor, sería decir que la buena voluntad no sería voluntad, y por consiguiente, buena, si fuera del aspecto que la hace buena, careciera de aquel otro que la hace voluntad. Así un pensamiento lógico que no acierta á expresarse no será pensamiento, sino, todo lo más, presentimiento confuso de un pensamiento que ha de llegar.

No es exacto, pues, eso de concebir el hombre amoral como antieconómico á la vez, haciendo de la moral un elemento de coherencia en los actos de la vida y por lo tanto de economía. Nada nos quita el suponer—hipótesis que se verifica al menos en ciertos períodos ó momentos, ya que no en la vida entera—un hombre efectivamente desprovisto de conciencia moral. En un hombre así conformado, lo que para nosotros es inmoralidad, para él no lo es, porque no lo siente como tal. No puede brotar en él la conciencia de la contradicción entre lo que se quiere como fin racional y lo que se persigue por egoísmo, contradicción que es lo antieconómico. La conducta inmoral se convierte á la vez en antieconómica únicamente en el hombre provisto de conciencia moral. En efecto, el remordimiento moral, que es su apéndice, es á la vez remordimiento económico, dodor de no haber sabido querer completamente y alcanzar aquel ideal moral que se quería desde el primer momento, dejándole desviar luego por las pasiones. *Video meliora proboque, deteriora sequor.* El *video* y el *probo* son aquí una exagerada inicial, en segui-

da contradicha y subvertida. En lugar del remordimiento moral debe admitirse en el hombre desprovisto de sentido moral, un remordimiento exclusivamente económico, como sería el de un ladrón ó un asesino, el cual, ya en el momento de robar ó asesinar, se abstenga de ello, no por una conversión de su sér, sino por impresionabilidad y vacilación ó por un momentáneo despertar de conciencia moral. Vuelto en sí, aquel ladrón ó asesino tendrá vergüenza y remordimiento de su incoherencia; remordimiento, no de haber hecho el mal, sino de no haberlo hecho; remordimiento, por lo tanto, económico y no moral, excluyendo este último por hipótesis. Eso sí; no tenemos inconveniente en conceder que, ordinariamente, para que se mantega viva la conciencia moral en la mayoría de los hombres, cuya ausencia supone una rara y estupenda monstruosidad, la moralidad coincide con el sentido económico en la conducta vital.

Lo meramente económico y el error de lo moralmente indiferente.

No se tema que nuestro paralelismo lleve á la ciencia la categoría de lo moralmente indiferente, de lo que es acción y volición, pero no moral ni inmoral; la categoría, en una palabra, de lo lícito y de lo permitido, que ha sido siempre causa y reflejo de corrección ética, como acontece en la moral jesuítica, en la cual dominaba. No hay para qué decir que no existen las acciones moralmente indiferentes, ya que la actividad moral prevalece y debe prevalecer en el más subalterno movimiento volitivo del hombre. Lo que, lejos de negar el paralelismo, lo confirma. ¿Hay por ventura intuiciones que la ciencia y el entendimiento descompongan y analicen, disolviéndolas en conceptos universales y cambiándolas en afirmaciones históricas? Hemos visto que la verdadera ciencia, la filosofía, no conoce límites extrínsecos, ante los que deba detenerse, como ocurre con las ciencias naturales. Ciencia y moral dominan por completo, la primera de las intuiciones estéticas, la otra las voliciones económicas del hombre; aunque una y otra no se manifiesten en concreto, sino en forma intuitiva la una, en económica la segunda.

La crítica del utilitarismo y la reforma de la Ética y de la Economía.

Esta identidad y diferencia á la vez de lo útil y de lo moral, de lo económico y de lo ético, explica la fortuna que alcanzó en un tiempo y que alcanza todavía la teoría utilitaria de la Ética. En efecto, es fácil encontrar y mostrar en toda acción moral un aspecto utilitario, como es fácil mostrar en toda proposición lógica un aspecto estético. La crítica del utilitarismo tiene que partir de esta verdad, á menos de perder el tiempo buscando ejemplos irreales y absurdos, de acciones morales inútiles; debe también admitir el lado utilitario y explicarlo como la forma concreta de la moralidad, que consiste en lo que hay dentro de esta forma, algo interior que no aciertan á ver los utilitaristas. No es este el lugar donde podemos ampliar tales ideas. La Etica y la Economía, como hemos dicho de la Lógica y de la Estética, no podrán tener una determinación más exacta de las relaciones que existen entre ellas. Contra el concepto atávico de lo útil se revela ahora la ciencia económica tratando de pasar de la fase matemática en que se halla, fase que á su tiempo fué un progreso sobre el historicismo, ó lo que es igual, sobre la confusión de lo teórico con lo histórico, destruyendo una serie de distinciones arbitrarias y de falsas teorías económicas. Con el nuevo concepto será posible, de una parte, absorber y desterrar las teorías semifilosóficas de la llamada economía pura; por otra, introduciendo complicaciones sucesivas, pasando del método filosófico al empírico ó naturalista, comprender las teorías particulares de la economía política y nacional de las escuelas.

Fenómeno y noúmeno en la actividad práctica.

Así como la intuición estética conoce el fenómeno y la filosófica el noúmeno ó el espíritu, así también la actividad económica quiere el fenómeno ó la naturaleza, y la moral el noúmeno ó el espíritu. El espíritu que quiere á sí mismo, al verdadero sí mismo, á lo universal que hay en el espíritu empírico y finito; he aquí la fórmula que más propiamente acaso define la ausencia de la moralidad. Esta volición del verdadero sí mismo es la libertad absoluta.



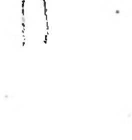


CAPÍTULO VIII

Exclusión de otras formas espirituales

El sistema del espíritu.

En este esbozo sumarísimo que hemos trazado de toda la filosofía del espíritu en sus momentos fundamentales, se concibe el espíritu como dividido en cuatro momentos ó grados, dispuestos de modo que la actividad teórica sea á la práctica, como el primer grado teórico al segundo grado teórico, como el primer grado práctico al segundo grado práctico. Los cuatro momentos se implican regresivamente por su concreción; el concepto no puede existir sin la expresión; lo útil sin la expresión y sin el concepto; la moralidad sin los tres grados que preceden. Si únicamente el fenómeno estético es independiente, y los otros son más ó menos dependientes, lo menos se relacionará con el pensamiento lógico y lo más con la voluntad moral. La intención moral actúa sobre determinadas bases teóricas, de las que puede prescindir, salvo que admitamos el absurdo práctico de la jesuítica dirección de intención, que se finge á sí misma no saber lo que sabe, en el fondo, bastante bien.



Las formas de la genialidad.

Si la actividad humana asume cuatro formas, cuatro serán también las formas del genio y de la genialidad. Se han reconocido siempre genios del arte, de la ciencia, de voluntad moral y heróica. El genio de la economía se ha opuesto al reco-

nocimiento; y, no sin alguna razón, ha forjado una categoría de genios nocivos y de genios del mal. El genio práctico, meramente económico, que no se dirige á un fin racional, no puede menos de despertar una admiración mezclada de espanto. Sería cuestión de palabras discutir si la palabra «genio» debe aplicarse únicamente á los creadores de expresiones estéticas ó también á los investigadores científicos y á hombres de acción. Y hacer observar que el genio, de cualquiera linaje que sea, es siempre un concepto cuantitativo y una distinción empírica, sería repetir lo que ya hemos escrito á propósito de la genialidad artística.

Inexistencia de una quinta forma de actividad.—El derecho; la socialidad.

No existe una quinta forma de actividad espiritual. Sería muy sencillo ir demostrando cómo todas las otras formas ó no tienen carácter de actividad, ó son variantes verbales de las actividades ya señaladas, ó hechos complejos y derivados, en los cuales se mezclan las distintas actividades, ó se colman de contenidos especiales y de datos contingentes.

Por ejemplo, el hecho jurídico, considerado como derecho objetivo, deriva de la actividad económica y de la ley; el derecho es una regla, una fórmula oral ó escrita—esto no nos importa—en la que se expresa una relación económica querida por un individuo ó una colectividad. Este aspecto económico lo une y lo distingue á la vez de la actividad moral. Otro ejemplo: se ha considerado la sociología—es uno de tantos significados como toma en nuestros tiempos esta palabra,—como un estudio de un elemento originario que se conoce con el nombre de socialidad. Ahora bien ¿qué distingue á la socialidad, esto es, á las relaciones que se desarrollan en una sociedad de hombres, no de seres sub-humanos, sino las distintas actividades espirituales que existen en cada uno de aquéllos y que se supone que no existen, ó que existen de un modo rudimentario en los segundos? La socialidad, por ende, lejos de ser un concepto originario, simple, irreductible, es concepto harto complejo y complicado. Lo prueba la imposibilidad, generalmente reconocida, de enunciar una sola ley exclusivamente sociológica. Las que impro-

piamente se conocen con tal nombre ó son empíricas observaciones históricas, ó leyes espirituales, ó juicios en los que se traducen conceptos de la actividad espiritual. Esto, cuando no son, como suelen, vacías é indeterminadas generalidades, como la llamada ley de la evolución. Por socialidad se entiende otras veces regla social, derecho; en este caso, la sociología se confunde con la ciencia ó teoría jurídica. Derecho, socialidad y terminos semejantes, son, en suma, temas análogos á los de la historia y la técnica.

La religiosidad.

Acaso convenga hacer otro juicio de la actividad religiosa. Pero la religión no es más que conocimiento y no se distingue de las restantes formas ó subformas de éste. La religión es ó expresión de aspiraciones é ideales prácticos—ideales religiosos,—ó narración histórica—leyenda,—ó ciencia conceptual—dogmática.—Por eso lo mismo puede sostenerse que la religión queda destruída con el progreso del conocimiento humano ó que persistirá siempre con éste. Religión era todo el patrimonio de conocimientos de los pueblos primitivos; nuestro patrimonio de conocimientos es nuestra religión. El contenido ha cambiado, mejorado, afinado; cambiará, mejorará y afinará en lo sucesivo, pero la función es idéntica. Los que al lado de la actividad teórica del hombre, á su arte, á su crítica, á su filosofía, quieren conservar una religión, no sabemos para qué quieren conservarla. Es imposible conservar un conocimiento imperfecto é inferior, como la religión, al lado de lo que la ha superado y vencido. El catolicismo, siempre coherente, no tolera una Ciencia, una Historia, una Ética en contradicción con sus puntos de vista y con sus doctrinas: más incoherentes, los racionalistas se disponen á dejar un puesto en su espíritu para una religión, que está en contradicción con todo su mundo teórico.



Tales zalamerías y ternezas religiosas de los racionalistas de nuestros tiempos, han originado el culto supersticioso que ahora se rinde á las ciencias naturales. Las cuales, como sabemos, y como ellas mismas confiesan por boca de sus mejores cultivadores, están rodeadas de límites por todas partes.

Identificada equivocadamente la Ciencia con las ciencias naturales, era de suponer que solicitasen lo demás de la religión; lo demás de que no puede prescindir el espíritu humano. Al materialismo, al positivismo, al naturalismo debemos, pues, esta malsana y, á las veces, maliciosa planta de exaltación religiosa. Fruto de hospital cuando no achaque de políticos.

La metafísica.

La filosofía niega toda razón de ser á la religión porque la sustituye. Como ciencia del espíritu, la filosofía contempla á la religión como á un fenómeno, un hecho histórico y transitorio, un estado psíquico superable. Y si divide el reino del conocimiento con las ciencias naturales, con la historia y con el arte, dejando á aquéllas el contar, el medir, el clasificar, á la historia establecer el suceso individual y al arte lo posible, no queda nada para la religión.

Por la misma razón la filosofía, como ciencia del espíritu, no puede ser filosofía del dato intuitivo. Por lo tanto, como ya hemos visto, no puede ser ni Filosofía de la historia, ni Filosofía de la naturaleza. Por ende, no puede darse ciencia filosófica de lo que no es forma y universal, sino materia y particular. Lo que torna á afirmar de nuevo la imposibilidad de la metafísica.



A la Filosofía de la historia ha sucedido la Metodología ó Lógica de la historia; á la de la naturaleza, una gnoseología de los conceptos que se emplean en las ciencias naturales. Lo que la filosofía puede estudiar de la una es el modo cómo se construye—intuición, percepción, documento, probabilidad, etcétera;—lo que la filosofía puede estudiar de las demás son las formas de conceptos que en ellas aparecen—espacio, tiempo, movimiento, número, tipos, grupos, etc.—La filosofía que se convierte en metafísica con el sentido más arriba indicado, pretendería, por el contrario, sustituir la historia narrada con las ciencias naturales, las únicas legítimas y capaces en su campo, sustitución que es, de hecho, labor de chapuceros. En este sentido somos metafísicos, declarándonos mejor ultrametafísicos, siempre que se quiera, con esta palabra, reivin-

dicar y afirmar la función de la filosofía como autoconciencia del espíritu, frente á la función meramente empírica y clasificadora de las ciencias naturales.



La fantasía mental y el intelecto intuitivo.

La metafísica, para mantenerse junto á las ciencias del espíritu, ha debido aseverar la existencia de una actividad específica del espíritu, de la que sería el producto. Llamada en la antigüedad fantasía mental ó superior y en los tiempos modernos, con más frecuencia, intelecto intuitivo ó intuición intelectual, esta actividad reuniría, en forma exclusivamente propia, los caracteres de la fantasía y los del intelecto; descubriría el modo de pasar, por deducción ó dialécticamente, de la forma á la materia, del concepto á la intuición, de la ciencia á la historia, actuando con un método que sería unidad y compenetración de lo universal y de lo particular, de lo abstracto y de lo concreto, de intuición y de intelecto. Facultad verdaderamente maravillosa y grata de poseer; pero quién como nosotros no la posee, no halla modo de asegurar su existencia.



La Estética mística.

Se ha considerado la intuición intelectiva como la verdadera actividad estética; al lado, encima ó debajo de ella, se ha puesto una facultad estética no menos admirable, facultad completamente distinta de la simple intuición, y de la que se han cantado las glorias, atribuyéndole el fenómeno del arte ó al menos algunos grupos, arbitrariamente elegidos, de producción artística. Arte, religión y filosofía han parecido á veces una sola, á veces tres facultades distintas del espíritu, permaneciendo, ora éste, ora aquélla, como superior en dignidad á las demás.

Es imposible enumerar todas las vicisitudes por que ha pasado y por que puede pasar todavía esta concepción, que llamaremos mística, de la Estética. Con ella entramos en los dominios, no ya de la ciencia de la fantasía, sino de la fantasía misma, que crea su mundo con los elementos tornadizos de las impresiones y del sentimiento. Baste añadir que se ha concebido tal facultad, ya como práctica, ya como media entre la teórica y la práctica, ya también como un grado teórico juntamente con la religión y con la fantasía.

Mortalidad é inmortalidad del arte.

De esta última concepción se ha deducido la inmortalidad del arte, como perteneciente, juntamente con sus hermanas, á la esfera del espíritu absoluto. Otras concepciones, considerando, por el contrario, que la religión es mortal y se disuelve en la filosofía, han proclamado la mortalidad, la muerte, la agonía al menos del arte. Cuestión que para nosotros no tiene sentido. Como la función del arte es un grado necesario del espíritu, preguntar si el arte es eliminable, equivale á preguntar, ni más ni menos, si es eliminable la sensación y la inteligencia.

La metafísica, en el sentido antes indicado, transportándonos á un mundo arbitrario, es incriticable en sus pormenores, como la botánica del jardín de Alcina ó la excursión de Astolfo. La crítica se hace únicamente sin entrar en el juego; rechazando la posibilidad misma de la metafísica, siempre en el sentido expuesto.

Nosotros, como no admitimos una intuición intelectual en la filosofía, no podemos admitir tampoco su sombra ó equivalente: la intuición intelectual estética, ó como se llame ó intitule aquella función imaginaria. Fuera de los cuatro grados del espíritu que el conocimiento nos revela, nosotros — no nos cansaremos de repetirlo — no conocemos un quinto grado

CAPÍTULO IX

Indivisibilidad de la expresión en modos y grados y crítica de la retórica

Se suelen hacer largas enumeraciones de los caracteres del arte. Llegados á este punto, después de haber estudiado la función artística como actividad espiritual, como actividad teórica y como especial actividad teórica—intuitiva—podemos percatarnos de que aquellas distintas y numerosas adjetivaciones, cuando significan algo, no hacen sino repetir lo que pudiéramos llamar la cualidad genérica, específica y característica de la función artística. A la primera cualidad se refieren, como ya hemos observado, los caracteres, ó mejor, las variantes verbales de la unidad y de la unidad en la variedad, y aquellos otros de la simplicidad, de la originalidad, etc.; á la segunda los de la verdad, sinceridad, etcétera; á la tercera los caracteres de la vida, de la vivacidad, de la animación, de la concreción, de la individualidad, de lo característico. Las palabras pueden variar aún, pero no nos aportarán científicamente nada de nuevo. El análisis de la expresión, como tal expresión, concluye en los resultados que hemos expuesto. Los caracteres del arte

Mas aun puede formularse legítimamente la pregunta de si existen distintos modos ó grados de la expresión. Teniendo la actividad dos grados distintos, cada uno de los cuales se Inexistencia de modos de la expresión.

subdivide en otros dos, no se ve la razón lógica por la cual no puedan existir dos ó más modos de lo estético, ó sea de la expresión. Lo que sucede, sencillamente, es que estos grados no existen.

Por el momento, la cuestión se reduce á una simple observación interna y de autoconciencia, Analícense, todo cuanto se quiera, los fenómenos estéticos. Nunca se hallarán entre ellos diferencias formales, ni se logrará descomponer un fenómeno estético en uno de primer grado y en otro de segundo grado.

Lo que quiere decir que no es posible una clasificación filosófica de las expresiones. Cada uno de los fenómenos expresivos son otros tantos individuos sin relación entre sí, más que genéricamente como expresión. Empleando el lenguaje de las escuelas, diremos que se trata de una especie que no puede funcionar como género. Varían las impresiones, los contenidos; cada contenido es distinto de otro, porque nada se repite en la vida. Á la continua variación de los contenidos sucede la variedad irreductible de los fenómenos expresivos, síntesis estéticas de las impresiones.

Imposibilidad de las traducciones.

El corolario que de aquí se desprende es el de la imposibilidad de las traducciones, mientras tengan la pretensión de efectuar el transvasamento de una expresión á otra, como de un líquido de un vaso á otro vaso de distinta forma.

Podemos elaborar lógicamente lo que antes hayamos elaborado únicamente en forma estética; pero no reducir lo que ya tiene su forma estética á otra forma estética. Cada traducción, en efecto, ó disminuye ó estropea; ó crea una expresión nueva, echando la primera al crisol mezclándola con otras expresiones peculiares del que pretende traducir.

En el primer caso, la expresión permanece una, cual está en el original; en el segundo son dos, si, de contenido distinto. «Feas fieles ó bellas infieles»; este dicho proverbial encierra perfectamente el dilema ante el que se encuentra todo traductor. Las traducciones inestéticas, las hechas *ad verbum* ó interlineales, las parafrásticas, deben considerarse como simples comentos del original.

La división de las expresiones en clases varias se conoce en literatura con el nombre de teoría del ornato ó de las categorías retóricas. No faltan parecidos intentos de clasificación en otras formas de arte; baste recordar la forma realista y simbólica de que se habla en pintura y escultura. Crítica de las categorías retóricas.

El valor científico que se debe dar en Estética y en crítica estética á tales distingos de realista y simbólico, de estilo y sin estilo, de objetivo y subjetivo, de clásico y romántico, de simple y adornado, de propio y metafórico, de las catorce formas de metáfora, de las figuras de palabra y de sentencia, y luego del pleonasmo, de la elipsis, de la inversión, de la repetición, de los sinónimos, homónimos, etc., es nulo y perfectamente negativo. Ninguno de estos términos, ninguno de estos distingos puede envolverse en una definición estética que nos satisfaga. Las que se han intentado, cuando no son abiertamente erróneas, son palabras desprovistas de sentido. Ejemplo típico es la definición corriente de metáfora, como palabra que se pone en sustitución de la palabra propia. ¿Por qué tomarse este trabajo? ¿Por qué seguir el camino más largo y escabroso, cuando puede seguirse el mejor y el más corto? ¿Acaso, como se dice vulgarmente, porque la palabra propia, la que se llama propia, no es tan expresiva como la palabra impropia y metafórica? Pues entonces la metáfora se convierte en la palabra propia, y la que así se llama, cuando se emplea, es que es poco expresiva, y por lo tanto, muy impropia. Tales observaciones de buen sentido pueden repetirse á propósito de otras categorías, por ejemplo, de la genérica del ornato, y preguntar cómo un adorno puede unirse á la expresión. ¿Eternamente? Entonces estará siempre separado de ella. ¿Internamente? Entonces es que no sirve á la expresión y que la desgasta. Ó no forma parte de la expresión ó no es adorno de ella, sino elemento constituyente de la expresión, indistinguible por completo.

No vamos á señalar ahora el daño que han hecho tales distingos. Se ha declamado demasiado contra la retórica, aunque, á pesar de rebelarse contra sus consecuencias, se con-

serven precisamente los principios, para darles cierto tono de coherencia filosófica. En la producción literaria, han contribuído, si no á prevalecer, por lo menos á justificar teóricamente ese modo especial de escribir mal, que es el modo de escribir bien para la retórica.

Sentido empírico de las categorías retóricas.

Los términos mencionados más arriba no hubieran salido de las escuelas, donde todos los hemos aprendido—sin que de ellos nos hayamos valido luego en las discusiones estrechamente estéticas, recordándolos en son de burla, cómicamente—si alguna vez no los empleásemos en uno de estos tres sentidos: como variantes verbales del concepto estético, como indicaciones de lo antiestético y finalmente—tal es su empleo más importante—en un significado ni estético ni literario, sino puramente lógico.

Uso de las mismas como sinónimos del fenómeno estético.

Las expresiones no son divisibles en clases; pero las hay exactas, medio exactas é inexactas, perfectas é imperfectas, válidas y deficientes. Los vocablos citados y otros de la misma índole indican, pues, ó la expresión exacta ó las distintas conformaciones de las expresiones fracasadas, empleándose del modo más inconstante y caprichoso, ya que la misma palabra sirve para proclamar lo perfecto ó para condenar lo imperfecto.

Por ejemplo, unos, ante dos cuadros, privado el uno de inspiración, en el que el autor ha copiado torpemente objetos naturales, y el otro inspirado, pero sin reflejos claros, en objetos existentes, llaman al primer cuadro realista y simbólico al segundo. Por el contrario, otros, ante un cuadro fuertemente sentido, que representa una escena de la vida ordinaria, pronuncia la palabra realista; y ante otro cuadro, que es una alegoría fría, la palabra simbólico. Es evidente que, en el primer caso, simbólico significa artístico; realista, antiartístico; de donde, en el segundo caso, realista es sinónimo de artístico y simbólico de antiartístico. ¿Por qué ha de maravillarnos que los unos sostengan con calor que la verdadera fórmula artística es la simbólica y que la realista es la antiartística; que otros crean que la artística es la realista y la simbó-

lica, la antiartística, y que los terceros sostengan lo contrario de los segundos? ¿Cómo no dar la razón á unos y otros, ya que cada cual emplea la palabra en un sentido completamente distinto?

Las grandes polémicas sobre lo clásico y lo romántico giraban precisamente alrededor de equívocos de este género. Se decía que lo clásico era lo artísticamente perfecto, y lo romántico lo desequilibrado y lo imperfecto. Otras veces, clásico quería decir frío, artificioso y romántico, sincero, caluroso, eficaz, verdaderamente expresivo. Así se podía, con razón, sostener lo clásico contra lo romántico y lo romántico contra lo clásico.

Lo mismo sucede con la palabra estilo. Unas veces se dice que todo escritor debe tener estilo, entendiendo por estilo: forma ó expresión. Otras se considera como desprovista de estilo la forma de un código de leyes y de un libro de matemáticas, y entonces se recae en el error de admitir modos distintos de expresión, expresión adornada y expresión desnuda, ya que si el estilo es forma, el código y el tratado de matemáticas tendrán, hablando con rigor, su estilo correspondiente. Otras veces se oye censurar á los críticos á quien «tiene demasiado estilo», «á quien hace estilo». En este caso, es claro que la palabra estilo significa, no la forma, no una modalidad de ésta, sino la expresión pretenciosa é impropia, antiartística.

Empleo de las categorías retóricas para expresar las manifestaciones estéticas.

Pasando á estudiar el segundo empleo—no del todo vacío de contenido—de tales palabras y distinciones, advertimos que en el examen de una composición literaria vamos notando: En este pasaje hay un pleonasmo, en este otro una elipsis, en esotro una metáfora, en el de más allá un sinónimo ó un homónimo. Ó lo que es igual:—En este pasaje hay un error consistente en emplear mayor número de palabras de las necesarias—pleonasmos; —aquí por el contrario—el error estriba en haber usado menos palabras de las precisas—elipsis;—aquí en haber usado una palabra impropia.— Metáfora;—aquí en haber usado dos palabras que parecen decir cosas

distintas y que en realidad no dicen más que una sola—sinónimo;— aquí, por el contrario, en haber empleado una que parecía decir una sola cosa, cuando en realidad dice dos cosas distintas—equívoco. Por lo demás, este empleo deficiente, patológico, de los vocablos es más raro que el anterior.

Uso que se refiere al fenómeno estético puesto al servicio de la ciencia.

Finalmente, cuando la terminología retórica no tiene ningún significado estético, análogo ó semejante á los que ya hemos reseñado, y se advierte, sin embargo, que no está desprovista de sentido y que significa algo que merece tenerse en cuenta, puede emplearse en servicio de la lógica y de la ciencia. Puesto que un concepto en el empleo de un escritor dado se designe con un vocablo determinado, es natural que otros vocablos que aquel escritor encuentra usados, ó incidentalmente usa él mismo, se conviertan, con relación al vocablo que él ha tomado como verdadero, en metáforas. sinécdoques, sinónimos, formas elípticas, etc. También nosotros en el curso de nuestras investigaciones, nos hemos servido varias veces y nos seguiremos sirviendo de esta táctica para aclarar el sentido de las palabras que empleamos y que emplearemos luego. Este procedimiento, que tiene su valor en las disquisiciones de crítica intelectiva y científica, no tiene ninguno en la crítica estética. Para la ciencia no hay más que palabras propias ó metáforas. Un mismo concepto puede formarse psicológicamente en distintas circunstancias y por ende expresarse con intuiciones distintas. En la constitución de la terminología científica de un escritor cualquiera, señalado uno de estos modos como el recto, los demás se convierten en tropos ó en medios impropios. Ahora, que en el fenómeno estético no hay sino palabras propias. Una misma intuición no puede expresarse sino de un modo sólo, precisamente porque es intuición y no concepto.

La retórica en las escuelas.

Algunos, admitiendo la no subsistencia estética de las categorías retóricas, hacen á continuación reservas mentales sobre su utilidad y sobre los servicios que rinden, principalmente en las escuelas de literatura. Confesamos que no entendemos cómo la confusión y el error puedan educar la mente

en la distinción lógica y servir para el aprendizaje de una ciencia, que el error y la confusión turban y obscurecen. Tal vez quiere decirse que, en su calidad de clases empíricas, sirvan para el aprendizaje y la memoria, como se ha admitido más arriba al hablar de los géneros artísticos ó literarios. Las categorías retóricas deben seguir compareciendo, á nuestro juicio, en las escuelas, para otra cosa: para que sean criticadas. No podemos olvidarnos de los errores del pasado, ni las verdades sirven en la vida sino para luchar con los errores. Si de las categorías retóricas no se hiciesen referencias, dentro de la crítica relativa se correría el riesgo de que tornasen á renacer. Mejor aún; tornan á renacer en algunos filósofos como flamantes descubrimientos psicológicos.

Las semejanzas de las expresiones.

Parece que quiere negarse todo lazo de semejanza de las expresiones, de las obras artísticas entre sí. Las semejanzas existen; gracias á ellas, las obras artísticas pueden agruparse en este ó en aquel grupo. Pero son semejanzas como las que se advierten en los individuos, sin referirse nunca á determinaciones abstractas; semejanzas que nada tienen que ver con la identificación, la subordinación, la coordinación y otras relaciones de conceptos, pues consisten solamente en lo que se llama aire de familia, y se contraen á las condiciones históricas en que nacen las distintas obras ó al parentesco espiritual de los artistas.

La posibilidad relativa de las traducciones.

En tales semejanzas se funda la posibilidad relativa de las traducciones, no como reproducciones—que sería vano intentar—de las mismas expresiones originales, sino como producciones semejantes ó más ó menos próximas á aquéllas.

La traducción que se llama buena, es una aproximación que tiene valor original de obra de arte y que puede vivir independientemente.

CAPÍTULO X

Los sentimientos estéticos y la distinción de lo bello y de lo feo

Distintos significados de la palabra sentimiento.



Pasando á estudiar conceptos más complejos, en los que la actividad estética se considera en su conjunción con otros órdenes de hechos, indicando el modo de la unión y de la complicación, demos, en primer lugar, el concepto del sentimiento y de los sentimientos que se llaman estéticos.

La palabra «sentimiento» es muy rica en acepciones. Ya la hemos visto empleada como designando al espíritu en su pasividad, la materia ó contenido del arte, como sinónima de impresiones. Otras veces—y su significado entonces es muy diverso—designando el carácter alógico antihistórico del fenómeno estético, la intuición pura, forma de verdad que no define ningún concepto, ni afirma ningún hecho.

El sentimiento como actividad.

Pero aquí el sentimiento no se toma en ninguna de las acepciones anteriores, ni en las que sirvan para designar otras formas cognoscitivas del espíritu, sino cuando se presenta como una actividad especial de índole no cognoscitiva, que tiene sus polos, positivo y negativo, en el placer y en el dolor.

Actividad es esta que ha sido semilla de tropiezos para los filósofos, los cuales han llegado á negarle ese carácter ó á atribuirla á la naturaleza, excluyéndola del espíritu. Ambas

soluciones están erizadas de dificultades, de tal modo, que son inaceptables para quien las estudie con cuidado. ¿En qué consiste, en efecto, una actividad que no sea espiritual, una actividad de la naturaleza, cuando no conocemos á la actividad sino como espiritualidad y á la espiritualidad comó actividad? ¿Cómo la naturaleza es, en este caso, por definición, lo meramente pasivo, lo inerte, lo mecánico, lo material? Por otra parte, la negación del carácter de actividad al pensamiento se desmiente rotundamente por aquellos polos del placer y del dolor que aparecen en ella y muestran la actividad en su concreción, y por decirlo así, en su bramido.

Identificación del sentimiento con la actividad económica.

Esta conclusión crítica debiera ponernos en el mayor aprieto á nosotros, que en el esquema antes trazado del sistema del espíritu, no hemos dado ningún lugar á la nueva actividad, cuya existencia nos vemos obligados á reconocer ahora. Ahora, que la actividad del sentimiento, si es actividad, no es nueva y ya ha ocupado su lugar en el sistema que hemos esbozado, en el cual se ha indicado con otro nombre, la actividad económica. La actividad llamada del sentimiento no es sino esa elemental y fundamental actividad práctica, que hemos distinguido de la ética y hecho consistir en la consecución y volición de un fin cualquiera individual, entresacada de toda determinación moral.

Crítica del edonismo.

Si el sentimiento se ha considerado á las veces como actividad orgánica ó natural, ha sido así porque no coincide con la actividad lógica, con la estética, ni con la ética.

Visto desde el punto de vista de estas tres actividades—que eran las únicas que se admitían—aparecía fuera del espíritu verdadero y propio, del espíritu en su aristocracia, como casi determinación de la voluntad, como psiquis en cuanto naturaleza. Queda, pues, completamente justificada la tesis sostenida otras veces, de que la actividad estética, como la ética é intelectiva, no es sentimiento; tesis inexpugnable cuando el sentimiento queda reducido, implícita y confusamente, á la volición económica. La opinión refutada se conoce con el nombre de edonismo.

Para éste, las distintas formas del espíritu se reducen á una sola, que pierde su carácter distintivo propio y se convierte en algo tórbido y misterioso, semejante en un todo á «las tinieblas, en que todos los gatos son pardos».

Hecha esta reducción, esta mutilación, los edonistas, como es natural, no aciertan á ver otra cosa en toda actividad más que placer y dolor. Entre el placer del arte, el de la buena digestión y el de respirar aire puro á pleno pulmón, no encuentran diferencia alguna substancial.



El sentimiento como concomitante de toda forma de actividad.

Pero si la actividad del sentimiento, en el sentido aquí expresado, no puede substituir á todas las demás formas de la actividad espiritual, no se ha dicho que no pueda acompañarlas. Antes bien las acompaña por necesidad, porque están todas entre sí en su relación estrecha con la forma volitiva, por donde cada una de ellas tiene como concomitantes las voliciones individuales y los placeres y dolores volitivos que se llaman del sentimiento. Ahora bien; no debe confundirse lo concomitante con el hecho principal y desconocer el uno por el otro. El descubrimiento de la verdad, la satisfacción de un deber moral cumplido, produce en nosotros una alegría que hace vibrar todo nuestro sér, el cual con tender al resultado de aquellas formas de actividad espiritual, tiende también á lo que prácticamente se proponía en aquel movimiento como fin. Es más; la satisfacción económica ó edonística, la satisfacción ética, la satisfacción estética, la satisfacción intelectual, aparecen, aún dentro de su unión, como distintas.

Así se resuelve al mismo tiempo la cuestión tan debatida siempre, y que aparece no sin motivos de vida ó muerte para la ciencia estética, de si el sentimiento y el placer preceden ó siguen, son causa ó efecto del hecho estético. Cuestión que hay que ampliar en la de la relación entre las distintas formas espirituales, que hay que resolver en el sentido de que no pueda hablarse de causa y efecto, y de antes y de después cronológicamente, en la unidad del tiempo.

Caen, establecida la relación expuesta, por su propia base, las indagaciones que suelen hacerse sobre la índole de

los sentimientos estéticos, morales, intelectuales y, como se ha dicho también, económicos. En este último caso, es claro que no se trata de dos términos, sino de uno solo. La investigación sobre el sentimiento económico tiene que ser la misma que concierne á la actividad económica. En todos los demás casos, la investigación no puede recaer sobre lo sustantivo, sino sobre lo adjetivo; lo estético, lo moral, lo lógico explicarán la tonalidad de los sentimientos en estéticos, morales é intelectuales, allí donde el sentimiento, considerado en en sí mismo, no explique tales refracciones.

Significación de algunas distinciones ordinarias de sentimiento.

Otra consecuencia ulterior es que podemos prescindir de las distinciones entre los valores ó sentimientos de valor y los sentimientos meramente edonísticos ó desprovistos de valor y de otras distinciones semejantes como las de los sentimientos desinteresados é interesados, los objetivos, no objetivos simplemente subjetivos, sentimientos de aprobaciones y de mero placer (*Gefallen y Vergnügen* de los alemanes). Aquellas distinciones se encaminaban á salvar las tres formas espirituales que se reconocían como el trípode de lo Verdadero, lo Bueno y lo Bello, contra la confusión con la cuarta forma, aun desconocida y por ende insidiosa en su indeterminación y semillero de escándalos. Para nosotros, han agotado desde ahora su misión, porque estamos en el momento de llegar más directamente á la distinción, acogiendo los sentimientos interesados, subjetivos, de mero placer, entre las formas respetables del espíritu. Donde antes se concebía—como nosotros concebíamos—una antítesis entre valor y sentimiento, entre espiritualidad y naturalidad, no vemos desde ahora más que diferencia entre valor y valor.

Valor y disvalor: los contrarios y su unión.

Como ya se ha dicho, el sentimiento ó actividad económica se divide en dos polos, positivo y negativo, placer y dolor, que podemos ahora traducir en útil é inútil ó nocivo. Bipartición estudiada antes como manifestación del carácter atávico del sentimiento, precisamente porque aparece la misma bipartición en todas las formas de la actividad. Si cada una de éstas es valor, cada una tiene, frente así, el antivalor ó disvalor.

Para que exista disvalor, no basta que haya una simple ausencia del valor, sino que luchen la actividad y la pasividad entre sí sin que la una venza á la otra; de aquí la contradicción, el disvalor de la actividad embarazada, contrastada, interrumpida. El valor es la actividad que se desplega libremente; el disvalor es su contrario.

Sin entrar en el problema de la relación entre valor y disvalor, ó sea, en el problema de los contrarios—esto es, si han de considerarse dualísticamente como dos entidades ó dos órdenes de entidades enemigas, como Ormuz y Arimanes, los ángeles y los diablos, ó como unidad que es á la vez contrariedad—nos contentaremos con esta definición de los dos términos como suficiente para nuestro objeto, que no es otro que el de poner en claro en particular la actividad estética y, al mismo tiempo, uno de los conceptos más obscuros y debatidos de la Estética: el concepto de lo Bello.

Lo bello como valor de la expresión y la expresión á secas.

Los valores y disvalores estéticos, intelectuales, económicos y éticos tienen distintas denominaciones en el lenguaje corriente: bello, verdadero, bueno, útil, conveniente, justo, exacto; designan el libre ejercicio de la actividad espiritual, la acción, la investigación científica, la producción artística perfecta. Y también lo feo, lo falso, lo malo, lo inútil, lo inconveniente, lo injusto, lo inexacto, que designan la actividad empachada, el producto entorpecido. En el uso lingüístico, estas denominaciones se transportan continuamente de un orden de hechos á otro y de éste á aquél. Bello se dice lo mismo de una expresión perfecta, que de una verdad científica, que de una acción útilmente desenvuelta, que de un acto moral. Por emplear tantas acepciones, muchos filósofos, en particular estéticos, han perdido el cerebro, metiéndose en un callejón laberíntico y angosto de palabras. Por eso ha parecido conveniente el evitar hasta ahora con cautela el empleo de la palabra bello para indicar la expresión perfecta. Pero, después de todas las explicaciones dadas, disipado todo peligro de mala inteligencia, y no pudiendo, por otra parte, dejar de reconocer que la tendencia que prevalece, tanto en el lenguaje

corriente como en el filosófico, es la de restringir el significado del vocablo bello en el valor estético, podemos definir la belleza como expresión acabada, ó mejor, como expresión á secas, ya que la expresión, cuando no es perfecta, no es expresión.

Lo feo y los elementos de belleza que lo constituyen.

Por ende, lo feo es la expresión equivocada. Para las obras de arte imperfectas sirve la paradoja; lo bello nos presenta unidad de belleza y multiplicidad lo feo. Por eso, con frecuencia, ante las obras estéticas más ó menos equivocadas, se discurre con arreglo á sus excelencias, á sus partes bellas, cosa que no sucede con las obras perfectas. En éstas, en efecto, es imposible enumerar sus excelencias, sus partes bellas. Fundidas en un todo, tienen una sola calidad. La vida circula en todo su organismo, sin abandonar ninguna de sus partes.

Las excelencias de las obras equivocadas pueden ser de distinto grado, pueden ser muy grandes. Lo bello no presenta grados, ya que no se concibe algo más bello, es decir, una expresión más expresiva, una adecuación más adecuada. Lo feo, por el contrario, presenta distintos grados, que van desde lo tenuamente feo—ó casi bello—á lo grandemente feo. Pero si lo feo fuese completo, si estuviese desprovisto de todo elemento de belleza, dejaría, por eso mismo, de ser feo, ya que le falta la contradicción en que estriba su razón de ser. El disvalor se trocaría en no valor; la actividad cedería el puesto á la pasividad, con la que no está en hostilidad sino cuando la hostilidad es rabiosamente encarnizada.

Ilusión de que no existen expresiones ni bellas ni feas.

Como la conciencia distintiva de lo bello y de lo feo se basa en contrastes y contradicciones en los que se desenvuelve la actividad estética, es evidente que esta conciencia se atenúa hasta disolverse del todo á medida que se desciende de los casos más complicados á los más sencillos y sencillísimos de expresión. De aquí la ilusión de que existan expresiones ni bellas ni feas, considerándose como tales las que se obtienen sin esfuerzo sensible y se presentan como fáciles y naturales.

Sentimientos estéticos propios y sentimientos concomitantes y accidentales.

Á estas dificilísimas definiciones se reduce todo el misterio de lo bello y de lo feo. Si alguno objeta que existen expresiones estéticas perfectas, ante las cuales no se experimenta placer alguno, y otras, acaso equivocadas, que nos procuran placer vivísimo, hay que recomendarle que se atenga, en el fenómeno estético, á lo que haya en él verdaderamente de placer estético. Éste toma algunas veces su fuerza de placeres provenientes de hechos extraños, que sólo incidentalmente se encuentran unidos á él. Un ejemplo de placer puramente estético ofrece el poeta ó cualquiera otro artista en el momento en que ve—intuye—por primera vez su obra, cuando sus impresiones toman cuerpo y el rostro se ilumina con la divina alegría de creador. Un placer mixto experimenta quien ha ido al teatro, después de un día de trabajo, para asistir á una comedia, cuando al placer del reposo y del recreo y al de reir se acompaña á los instantes de verdadero placer estético por obra y gracia del comediógrafo y de los actores. Lo mismo puede decirse del artista que después de haber concluído su tarea, la contempla con deleite, gustando fuera de la delectación estética, el placer, harto distinto, que surge del pensamiento del amor propio satisfecho, ó tal vez del lucro económico que su obra pueda producirle. Los ejemplos pudieran multiplicarse hasta lo infinito.

Crítica de los sentimientos aparentes.

En la Estética moderna se ha creado una categoría de sentimientos estéticos aparentes, que no tienen nada que ver con los sentimientos estéticos de placer que nacen de la forma, de la obra artística ó del contenido de la obra artística.—Se ha observado que las representaciones artísticas producen placer ó dolor en sus infinitas gradaciones y variedades. Se estremece uno de ansia, goza, teme, llora, ríe, quiere con los personajes de un drama ó de una novela, con las figuras de un cuadro ó con las melodías de una obra musical. Tales sentimientos no los despertaría un hecho real fuera del arte. Son los mismos como cualidad, pero cuantitativamente son una atenuación de los primeros. El placer y el dolor, estéticos y aparentes, son ligeros, poco profundos, movibles.—No debe-

mos aquí tratar de los sentimientos aparentes, por la excelente razón de que ya hemos tratado ampliamente de ellos; mejor, no hemos tratado sino de ellos.

¿Los sentimientos que parecen aparentes ó aparenciales, son, por fortuna, algo más que sentimientos objetivados, intuitivos, expresos? Es natural que no nos proporcionen ni fatiga ni agitación pasionales como los de la vida real, porque aquéllos son materia y éstos forma y actividad; aquéllos sentimientos verdaderos y propios, y éstos intuiciones y expresiones. La fórmula de los sentimientos aparentes es, pues, una tautología.

Lo mejor que se puede hacer con ellos es borrarlos de un plumazo.

CAPÍTULO XI

Crítica del edonismo estético

Crítica de lo bello como gustoso á los sentidos superiores.

Como somos adversarios del edonismo en general, de la teoría que basándose en el placer y en el dolor, que es extraño á la Economía y acompaña á toda otra forma de actividad, confunde continente y contenido y no reconoce más proceso que el edonístico, nos opondremos al edonismo particular estético, que considera, si no todas las demás actividades, á la estética como simple fenómeno de sentimiento, confundiendo lo agradable de la expresión, que es lo bello, con lo agradable á secas, con lo agradable de cualquiera otro género.

El punto de vista estético-edonista, se ha presentado bajo varias formas. Una de las más antiguas concibe lo bello como lo agradable á la vista y al oído, ó lo que es igual, á los sentidos superiores. En el comienzo del análisis de los fenómenos estéticos era, en efecto, difícil evitar el error de creer que un cuadro ó una obra musical sean impresiones de la vista y del oído.



Era y es un hecho indudable, que el ciego no goza el cuadro y que el sordo no goza la música. Mostrar, como hemos demostrado, que el fenómeno estético no depende de la naturaleza de las impresiones, sino que todas las impresiones sensibles pueden elevarse á expresiones estéticas y que nin-

guna debe elevarse por necesidad, es una idea que se presenta después que se han cerrado todas las puertas de escape. Pero quien imagine que el fenómeno estético es agradable para el ojo y para el oído, no tiene luego defensa contra los que, siguiendo su camino lógicamente, identifican lo bello con lo agradable en general é incluye en la Estética la culinaria ó, como ha dicho un racionalista, lo bello visceral.

Crítica de la teoría del juego.

La teoría del juego es otra forma del edonismo estético. El concepto del juego ha servido para reconocer el carácter atávico del fenómeno expresivo. Se ha dicho que el hombre no es verdaderamente tal si no comienza á jugar, esto es, cuando se sustrae á la causalidad natural y mecánica, obrando espiritualmente. El arte es su primer juego. Como la palabra juego significa además el placer que nace del provocado descargo de la energía exhuberante en el organismo—ó sea de un acto práctico—la consecuencia de esta teoría es que se ha considerado como juego el fenómeno estético, y se ha denominado juego á la función estética en cuanto puede jugarse con ella, en cuanto puede constituir un juego, como le sucede á la ciencia y á todo lo demás. Únicamente no puede provocarse la moralidad con la intención de jugar, por la contradicción de que no lo consiente, y domina y regula ella misma el acto del juego.

Crítica de las teorías de la sexualidad y del triunfo.

Hay, por último, quien ha querido deducir el placer del arte de la resonancia del de los órganos sexuales. Los estéticos modernísimos estudian la génesis del hecho estético en el placer de vencer, de triunfar, y—añaden otros—en la necesidad del macho que quiere conquistar á la hembra. Esta teoría se adereza con una gran erudición de anécdotas—no sabemos hasta qué punto exactas—sobre las costumbres de los pueblos salvajes, no habiendo en verdad necesidad de tanta erudición, ya que nos topamos con harta frecuencia, en la vida ordinaria, con poetas que se adornan en sus poesías como gallos que yerguen la cresta ó como pavos reales que muestran su plumaje.

Quien tales cosas hace, por el hecho de hacerlas, no es poeta, sino un pobre diablo mezcla de gallo y de pavo real.

La conquista de la hembra no es suficiente para explicar el fenómeno artístico. Lo mismo es esto que considerar á la poesía como un fenómeno económico, porque han existido poetas áulicos y asalariados, y porque hay otros que viven espléndidamente con el producto de sus versos.

Tales deducciones y definiciones han sido expuestas por algunos celosos neófitos del materialismo histórico.

Crítica de la Estética de lo simpático. Significado de contenido y forma en ella.

Otra corriente, más sutil, considera á la Estética como la ciencia de lo simpático, de aquello con lo que simpatizamos, de aquello que nos atrae, nos alegra y nos produce placer y admiración. Pero lo simpático es la imagen y la representación de lo que nos agrada. Como tal, es un hecho complejo, resultante de un elemento constante, que es lo estético de la representación, y de un elemento variable, que es lo agradable en todos sus aspectos infinitos, que nacen de las distintas clases de valores.

En el lenguaje vulgar se siente cierta repugnancia en llamar bella á la expresión que no lo sea de lo simpático. De aquí los continuos contrastes entre el punto de vista del estético, del crítico de arte y de la persona vulgar que no acierta á explicarse cómo la imagen del dolor ó de la torpeza puede ser bella, con el mismo derecho que lo es la expresión de lo agradable y de lo bueno.

Podría resolverse el contraste distinguiendo dos ciencias diversas, una de la expresión y otra de lo simpático, si éste pudiese ser objeto de una ciencia especial; si no fuese, como hemos probado, un hecho complejo. Si se considera preeminente al fenómeno expresivo, se entra en la Estética como ciencia de la expresión; si al contenido agradable, vuelve á caerse en el estudio de fenómenos exclusivamente edonistas-utilitarios—aunque se presenten harto complicados. En la Estética de lo simpático hay que buscar el origen de la relación entre contenido y forma, cuando se concibe como la suma de dos valores.

Edonismo estético y moralismo.

El fenómeno artístico, en todas las doctrinas estudiadas hasta ahora, ha sido considerado como meramente edonista.

Pero no puede considerarse como tal, á menos de que se hable de un edonismo filosófico total, no parcial, de un edonismo que no admita ninguna otra forma de valor. Mas desde el momento en que los filósofos que admiten uno ó más valores espirituales acojan tal concepto edonista del arte, se les presentará esta cuestión. ¿Qué debe hacerse del arte? ¿Cuál será su empleo? ¿Es cosa de dar rienda suelta á los placeres del arte? ¿En caso afirmativo, con qué medida? La cuestión del fin del arte, que en Estética sería una contradicción en términos, aparece aquí en su lugar, completamente lógica.

La negación rigorista y la justificación pedagógica del arte.

Es evidente que fijadas las premisas de tal cuestión, no caben más que dos soluciones, negativa y restrictiva, respectivamente. La primera, que llamaremos rigorista ó ascética, y que aparece varias veces, aunque no con gran frecuencia, en la historia de las ideas, considera el arte como una sugestión de los sentidos, y por lo tanto, no como solamente inútil, sino como nocivo. Según esta teoría hay que prescindir del arte que conturba el espíritu humano. La segunda solución, que llamaremos pedagógica ó utilitario-moralista, admite el arte, cuando contribuye al fin de la moral, en cuanto ayuda con un placer inocente todo lo que se encamina á la verdad y al bien, en cuanto esparce licores suaves en los vasos del saber y de la moralidad.

Sería erróneo distinguir este punto de vista en intelectualista y utilitario-moralista, según que se asigne al arte la finalidad de conducirnos á la verdad y al bien práctico. La misión de instruir, que se le impone precisamente porque es un fin que se busca y recomienda, se convierte, no en un mero hecho teórico, sino en un hecho teórico que se trueca en materia de acción práctica; no en intelectualismo, sino en pedagogía y practicismo. No sería tampoco exacto subdistinguir la concepción pedagógica en utilitaria pura y utilitario-moralista. Los que admiten únicamente lo útil individual—la conveniencia del individuo— precisamente porque son edonistas absolutos, no tiene para qué buscar una justificación ulterior del arte.

Enunciar estas teorías en tales alturas, equivale á refutarlas. Nos limitamos, por ende, á advertir que en la teoría pedagógica del arte se halla otra de las causas por las cuales se ha exigido erróneamente que el contenido del arte se elija en vista de sus efectos prácticos.

Crítica de la belleza pura.

Contra la Estética edonista y pedagógica, se ha formulado la tesis, amparada de buen grado por los artistas, de que el arte consiste en la belleza pura. «En la belleza pura el ciego recoge toda vuestra alegría y el verso lo es todo». Si se quiere dar á entender con esto que el arte no debe confundirse con el deleite sensual, con el practicismo utilitario, con el practicismo moralista, se permitirá que también nosotros demos á nuestra Estética el título de Estética de la belleza pura. Si por Estética se entiende—como sucede algunas veces—algo de místico, de transcendente, ignoto á nuestro pobre mundo humano; algo que es espiritual y beatificante, pero que no es expresivo, debemos responder que, aplaudiendo el concepto de una belleza desprovista de todo lo que no sea la forma espiritual de la expresión, no sabemos concebir una belleza depurada hasta de la expresión ó, lo que es igual, entresacada de sí misma.

CAPÍTULO XII

La estética de lo simpático y los conceptos pseudo-estéticos.

La doctrina de lo simpático—animada y secundada generalmente por la caprichosa Estética metafísica y mística, y por el ciego tradicionalismo que supone un lazo íntimo entre las cosas que incidentalmente se tratan á la vez por los mismos autores y por los mismos libros—ha introducido á viva fuerza, en los sistemas de Estética, una serie de conceptos, de los que haremos una breve referencia para que se vea por qué nos apartamos nosotros de ellos en nuestro trabajo. Los conceptos pseudo-estéticos y la Estética de lo simpático.

El catálogo es largo, casi interminable: trágico, cómico, sublime, patético, conmovedor, triste, ridículo, melancólico, trágico-cómico, humorístico, majestuoso, digno, serio, grave, imponente, noble, decoroso, gracioso, atrayente, vivo, coquetón, idílico, elegíaco, alegre, violento, ingenuo, cruel, torpe, hórrido, desagradable, espantoso, nauseabundo. Quien conozca más vocablos, apresúrese á catalogarlos.

Asumiendo lo simpático esta doctrina como objeto propio, era natural que no detallase las variaciones, mezclas y gradaciones que llevan desde lo simpático á lo antipático. Como el contenido simpático era considerado como lo bello y lo antipático como lo feo, sus variedades—trágico, cómico— sublime, patético, etc.,—constituían las gradaciones y los matices entre lo bello y lo feo.

Crítica de la teoría de lo feo en el arte y de su ocupación.

Enumeradas y definidas del mejor modo las principales de estas variedades, la Estética de lo simpático se proponía el problema del puesto que haya de concederse á lo feo dentro del arte, problema desprovisto de alcance para nosotros que no conocemos más feo que lo anti-estético ó lo inexpresivo, el cual no puede nunca formar parte del fenómeno estético, siendo, como es, su contrario y su antítesis. La doctrina que aquí estudiamos, trataba de conciliar de alguna manera la falsa y descarnada idea del arte, de la cual tomaba su punto de partida, restringida á la representación de lo agradable, con el arte efectivo que tiene ancho campo en zonas más amplias. De aquí la artificiosa tentativa de establecer qué casos de lo feo antipático pueden admitirse en la representación artística, por qué razones y de qué modo.

Se impone la respuesta.

Lo feo es admisible sólo cuando es superable; lo feo insuperable, como lo desagradable y lo nauseabundo, debe excluirse sin más apelación. Lo feo, admisible en el arte, ha de contribuir á reforzar el efecto de lo bello—simpático—produciendo una serie de contrastes, de los que lo agradable aparezca como más eficaz y alegre. Es, en efecto, observación general la de que el placer se siente más vivamente cuando está precedido por la abstinencia y por el sufrimiento. Lo feo, en el arte, se consideraba, de esta suerte, como su estímulo y condimento, sujeto á las dependencias de lo bello.

Con la teoría general de lo simpático se desmorona también la teoría especial del refinamiento edonista que suele llamarse pomposamente de la superación de lo feo. Por otra parte, la enumeración y la definición de los conceptos expuestos quedan fuera de la Estética, la cual desconoce lo simpático, lo antipático y sus variedades, porque estudia exclusivamente la actividad espiritual de la representación.



Nos hemos extendido algo más en la aclaración de tales conceptos por la gran extensión que han alcanzado hasta ahora en los tratados de Estética. ¿Qué suerte les espera? Excluídos de la Estética ¿á qué rama de la Filosofía irán á cobijarse?

Verdaderamente, á ninguna parte. Todos esos conceptos no tienen valor filosófico alguno. No son más que una serie de clases, que pueden plasmarse de muy varios modos á placer, en las que se trata de reducir las infinitas complicaciones y tonalidades de los valores ó disvalores de la vida.

Los conceptos pseudo-estéticos y por qué pertenecen á la Psicología.

Algunas de estas clases tienen un valor predominantemente positivo como lo bello, lo sublime, lo majestuoso, lo serio, lo grave, lo noble, lo elevado. Otras, un carácter negativo, como lo doloroso, lo feo, lo horrible, lo espantoso, lo tremendo, lo monstruoso, lo insulso, lo extravagante. Otras, un carácter mixto, lo cómico, lo tierno, lo melancólico, lo humorístico, lo tragicómico. Hay complicaciones infinitas, porque infinitas son las individualidades. No es posible, por ende, construir los conceptos sino de modo arbitrario y aproximativo, que es exclusivo de las ciencias naturales, acostumbradas á esquematizar lo mejor que pueden la realidad que no se agota con las enumeraciones y que no puede comprenderse y desentrañarse especulativamente. Como la disciplina naturalista que constituye los tipos y los esquemas sobre los actos espirituales del hombre, es la Psicología—de la cual se va acentuando cada día más, en nuestros días, su carácter meramente empírico y descriptivo—aquellos conceptos no pertenecen á la Estética, ni en general, á la Filosofía, sino precisamente á la Psicología.

Imposibilidad de una definición rigorosa de la Psicología.

Como acontece con todas las construcciones psicológicas, tampoco es posible definir rigorosamente aquellos conceptos. No pueden deducirse, por consiguiente, unos de otros ni agruparlos en un sistema, como tantas veces se ha intentado, perdiendo el tiempo sin resultado alguno. Tampoco pueden obtenerse, en compensación de las definiciones psicológicas que hemos reputado imposibles, definiciones empíricas que se acepten universalmente como verdaderas. Puesto que de un fenómeno determinado no existe una sola definición empírica, sino que pueden forjarse innumerables definiciones según los casos y la finalidad que se persiga, es claro que si hubiera una sola definición empírica que fuese la verdadera,

ya no sería definición empírica, sino rigorosa y filosófica. Hablando con exactitud, diremos que siempre que se emplee uno de los términos á que hemos hecho referencia, ú otros cualesquiera de la misma serie, se da una definición, expresa ó tácita, del fenómeno estético. Cada una de las definiciones difiere de la otra en algo, en algún particular, por pequeño que sea, y por la referencia tácita á uno ó á otro fenómeno individual, al cual se mira preferentemente, elevándolo á tipo general. Por eso sucede que tales definiciones no suelen satisfacer ni á quien las escucha, ni acaso á quien las forja, quien, un momento después, ante un caso nuevo, la reconoce más ó menos insuficiente y adaptada, sintiendo deseos de retocarla. Dejemos á los escritores y oradores que definan lo sublime ó lo cómico, lo trágico ó lo humorístico, como tengan por conveniente y con arreglo al intento que se propongan desarrollar. Si, á pesar de todo, se insiste para obtener una definición empírica de validez universal, diremos que lo sublime, lo trágico, lo cómico, lo humorístico, etc., es todo lo que así se llama por los que han empleado y emplean estas palabras.

Ejemplos: definiciones de lo sublime, de lo cómico, de lo humorístico.

¿Qué es lo sublime? La afirmación imprevista de una fuerza moral ultrapotente; he aquí una definición. Pero tan excelente como ésta es aquella otra que reconoce lo sublime allí donde la fuerza que se afirma es una voluntad ultrapotente, pero inmoral y destructiva. Ambas definiciones estarán llenas de vaguedad mientras no se apliquen á un caso concreto, á un ejemplo, que ponga en claro lo que se llama ultrapotente y lo que se llama imprevisto, conceptos cuantitativos, falsamente cuantitativos, para los que falta toda medida y que son, en el fondo, metáforas, frases enfáticas ó tautologías lógicas. Lo humorístico será la sonrisa entre las lágrimas, la risa amarga, el brinco brusco de lo cómico á lo trágico y de lo trágico á lo cómico, lo sublime al revés, la guerra á todo intento de insinceridad, la compasión que se avergüenza de llorar, el reirse, no del hecho, sino del ideal mismo, ó como se quiera definirlo, ya que con estas fórmulas

se trata de sorprender la fisonomía de este ó de aquel poeta, de esta ó de aquella poesía, que en su singularidad, es la definición de sí misma, la únicamente adecuada, si bien circunscripta y momentánea.

Lo cómico se ha definido como el desagrado que despierta la percepción de un entuerto, seguida de un placer mayor procedente del cansancio de nuestras fuerzas psíquicas, pendientes de la expectativa de una percepción que se creía importante. Al escuchar un relato que, por ejemplo, nos describe el propósito magnífico y heróico de una persona determinada, anticipamos con la fantasía la realización de una acción heróica y magnífica y nos preparamos á acogerla, tendiendo á ello nuestras fuerzas psíquicas. Pero, de pronto, en cambio de la acción magnífica y heróica que los antecedentes y el tono del relato nos anunciaban, sobreviene una acción pequeña, mezquina, necia, desproporcionada á sí misma. Nos hemos engañado y el reconocimiento del engaño lleva consigo la impresión del desagrado. Pero este desagrado cambia pronto con lo que inmediatamente le sigue, momento en el que nos descargamos de la atención preparada, nos sentimos libres del exceso de fuerza psíquica acumulada y ahora superflua, sintiéndonos ligeros y sanos. Este, y no otro, es el placer de lo cómico, con su equivalente fisiológico de la risa. Si el hecho desagradable nos hiere vivamente en nuestros intereses, no surgirá el placer, se sofocará la risa inmediatamente y nuestra fuerza psíquica tornará á cargarse y sobrecargarse de percepciones más graves. Si, por el contrario, no surgen tales graves percepciones, si todo el daño consiste en un pequeño engaño de nuestra previsión, tan leve desagrado se compensará en seguida con el sentimiento posterior de nuestra riqueza psíquica. Tal definición, compendiada en muy pocas palabras, es una de las más sutiles definiciones modernas de lo cómico, que se jacta de recoger, depurados y corregidos, todos los infinitos intentos que desde la antigüedad helénica se han realizado para definir lo cómico, desde el de Platón en el *Filebo* y el más explícito de Aristóteles que

considera lo cómico como lo feo sin dolor, hasta la teoría de Hobbes, que lo encerraba en el sentimiento de la superioridad individual, el de Kant, que lo hacía consistir en el cansancio de una tensión y el de otros pensadores que lo derivan del contraste entre lo grande y lo pequeño, lo infinito y lo finito. Si bien se observa, tal análisis y definición, tan elaborados y vigorosos en apariencia, enuncian caracteres que no son exclusivos de lo cómico, sino de todo proceso espiritual, como la sucesión de momentos dolorosos y de momentos agradables, como la satisfacción que brota de la conciencia de la fuerza y de su libre desenvolvimiento. La diferencia estriba aquí en determinaciones cuantitativas, de las que no podemos fijar los límites, atañaderos á la significación de la referencia de este ó de aquel hecho cómico singular.

Si tal definición se toma demasiado en serio, no obstará para que se caiga dentro de aquello que ha dicho Juan Pablo Richter de todas las definiciones de lo cómico en general, á saber, que su mérito es el de ser todas cómicas y de producir, en realidad, aquel resultado que en vano tratan de precisar lógicamente. ¿Quién determinará nunca lógicamente la línea divisoria entre lo cómico y lo no cómico, entre la risa y la sonrisa, la sonrisa y la gravedad, y esculpirá con líneas precisas la corriente continua, en que se difunde la vida?

Relación entre estos conceptos y los conceptos estéticos.

Los fenómenos clasificados de tal suerte en los indicados conceptos psicológicos no tienen más relación con el fenómeno artístico que la genérica, derivada de que todos ellos, en cuanto designan la materia de la vida, pueden ser representados en el arte, y lo accidental, ya que en los procesos descritos entran, á las veces, fenómenos estéticos, como en el caso de la impresión de lo sublime que puede producir la obra de un artista gigantesco, de un Dante ó de un Shakespeare, ó de la impresión cómica del conato de un pintor ramplón ó de un escritor detestable. Así, en este caso, el proceso es extrínseco al hecho estético, al cual no se liga más que por el sentimiento del valor ó del disvalor estético, de lo bello ó de lo feo. El Farinata dantesco, estéticamente, es bello, nada

más que bello. Que luego la fuerza de voluntad de aquel personaje parezca sublime por su estupenda genialidad, que la expresión que le da Dante, en comparación de otra de otro poeta inferior, son reflexiones que no pueden entrar en la categoría de consideraciones estéticas. La Estética consiste siempre, únicamente, en la adecuación á la verdad, es decir, en la belleza.



CAPITULO XIII

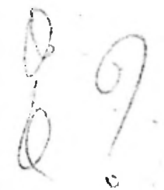
Lo bello físico en la naturaleza y en el arte

La actividad estética se distingue de la práctica cuando se despliega, acompañada de ella. De aquí proviene su lado utilitario y edonista, el placer y el dolor, que son como la resonancia práctica del valor y disvalor estéticos, de lo bello y de lo feo. Ahora bien; este lado práctico de la actividad estética tiene, á su vez, un acompañamiento físico ó psicofísico que consiste en sonidos, tonos, movimientos, combinaciones de líneas y de colores, etc., etc.

La actividad estética y los conceptos físicos.



¿La actividad estética tiene este aspecto práctico realmente, ó parece que lo tiene por efecto de la construcción de que nos valemos en las ciencias físicas ó de los procedimientos cómodos y arbitrarios que ya hemos puesto de relieve como exclusivos de las ciencias empíricas? Nuestra respuesta no puede ser dudosa; esto es, tiene que ser afirmativa en la primera de las dos hipótesis. Sin embargo, la dejaremos, por ahora, en el aire, no siéndonos posible momentáneamente continuar en la indagación. Baste solamente la advertencia hecha para que nuestro aserto, por razones de simplicidad y de adhesión al lenguaje común, del elemento físico como de algo objetivo y existente, no nos lleve á conclusiones hechas de prisa acerca de los conceptos y de la relación de espíritu y naturaleza.





Expresión en sentido estético y expresión en sentido naturalista.

Importa poner de relieve que, así como la existencia del aspecto edonista en toda la actividad espiritual ha dado lugar á la confusión entre la actividad estética y lo inútil y lo agradable, así también la existencia ó, mejor todavía, la posibilidad de la construcción de este aspecto físico, ha engendrado la confusión entre la expresión estética y la expresión en sentido naturalista, ó sea entre un hecho espiritual y otro mecánico y pasivo, por no decir entre la realidad concreta y una abstracción ó ficción. En el lenguaje común, se llaman expresiones las palabras del poeta, las notas del músico, las figuras del pintor, del mismo modo que el enrojecimiento suele acompañar á la vergüenza, la palidez es general efecto del miedo, el castañeteo de los dientes aparece con el acceso de cólera, y el brillar de los ojos y ciertas contracciones de los músculos de la boca acompañan á la alegría. Se dice también que un determinado grado de calor es expresión de fiebre, que tal depresión barométrica es expresión de la lluvia, y también que la altura del cambio expresa el descrédito del papel moneda de un Estado y el descontento social la proximidad de una revolución. Pueden imaginarse perfectamente los resultados científicos que se alcancen dejándose llevar del uso lingüístico y pintando en un solo hecho mil hechos desparramados, sin conexión alguna. Pero, en verdad, entre un hombre que se deje llevar de la ira y otro que sepa expresarla estéticamente; entre el aspecto, los gritos y las contorsiones de dolor del que sufre la pérdida de una persona querida y las palabras ó el canto con que el mismo individuo manifiesta, en otro momento, toda su desolación; entre el gesto de la conmoción y el gesto del actor, hay todo un abismo. No pertenece á la Estética el libro de Darwin sobre la *Expresión de los sentimientos en el hombre y en los animales*, porque nada hay de común entre la ciencia de la expresión espiritual y la semiótica, por muy médica, meteorológica, política, fisonómica y quiromántica que sea.

A la expresión en el sentido naturalista falta, sencillamente, la expresión en sentido espiritual ó, lo que es igual, el

carácter mismo de la actividad y de la espiritualidad y, por lo tanto, la bipartición en los polos de lo bello y de lo feo. La expresión naturalista es una relación, fijada por el intelecto abstracto, de causa y efecto. El proceso completo de la producción estética puede simbolizarse en cuatro períodos que son: *a)* impresiones; *b)* expresión ó síntesis espiritual estética; *c)* acompañamiento edonista ó placer de lo bello, placer estético; *d)* conversión del fenómeno estético en fenómenos físicos sonidos, tonos, movimientos, combinaciones de línea y de color. Se ve claramente que el punto capital, verdaderamente estético y efectivamente real, es el *b)*, que falta á la mera manifestación ó construcción naturalista, llamada metafísicamente expresión.

El proceso espiritual se agota en estos cuatro períodos, salvo que comience á brotar con nuevas impresiones; nueva síntesis estética y los acompañamientos relativos.

Intuiciones y memorias.

Las expresiones y representaciones se siguen las unas á las otras, se substituyen las unas á las otras. Ciertamente, ni esta sustitución ni la continuación aquella suponen una conclusión ó una eliminación total. Nace de lo que nace, muere de aquella muerte completa que sería idéntica al no haber jamás nacido. Si todo se transforma, nada puede morir. Hasta las representaciones que hemos olvidado persisten, latentes, en nuestro espíritu. Si así no fuera, no se explicarían los hábitos y la capacidad adquiridos.

Bien pudiera afirmarse que la fuerza vital consiste en este olvido aparente; se olvida lo que se ha absorbido y lo que arrastra la vida en su corriente.

Muchas otras cosas, muchas otras representaciones son elementos eficaces todavía en los procesos actuales de nuestro espíritu. Nos incumbe no olvidarlas y volverlas á llamar cuando la necesidad lo exija. La voluntad vigila constantemente esta obra de conservación, que trata de conservar la mejor y fundamental de nuestras riquezas. No basta esa vigilancia á las veces. Sabido es que la memoria nos traiciona y abandona á lo mejor. Precisamente por eso la voluntad

busca expedientes que ayudan á la memoria en sus debilidades y descarríos.

La producción de ayudas á la memoria.

Se desprende del concepto anterior la posibilidad de estas ayudas. Las expresiones ó representaciones son, á la vez, fenómenos prácticos, que se llaman también físicos, porque la física es la encargada de clasificarlos y reducirlos á tipos. Es, por ende, clarísimo que si se acierta á dar permanencia y estabilidad á tales fenómenos, será siempre posible—en absoluta igualdad de condiciones—al percibirlos, volver á producir ya expresión ó intuición ya realizada.

Si se llama objeto ó estímulo físico aquel en el cual los actos físicos concomitantes—ó para hablar en términos físicos—los movimientos aislados y convertidos por algún procedimiento en permanentes y se designa con la letra *e)*, el proceso de la reproducción se efectuará con el siguiente orden: *e)* estímulo físico, *d-b)* percepción de fenómenos físicos—sonidos, tonos, música, combinaciones de línea y de color, etc.—que es, á la vez, la síntesis estética producida; *c)* acompañamiento edonista que también se reproduce.

¿Y qué son sino estímulos físicos de la reproducción—apartado *e)*—las combinaciones de palabra que conocemos con los nombres de poesía, prosa, poemas, cuentos, novelas, tragedias y comedias y las combinaciones de línea y de color que se llaman cuadros, estatuas, arquitectura? La energía espiritual de la memoria, con el auxilio de aquellos fenómenos físicos, hace posible la conservación y la reproducción de las intuiciones producidas frecuentemente por nosotros y por los demás. Si enflaquece el organismo fisiológico, con él se debilita la memoria. Destrúyanse los monumentos artísticos, y la riqueza artística, fruto de las fatigas de muchas generaciones, se disipará y destruirá rápidamente.

Lo bello físico.

Se llaman cosas bellas ó bello físico los monumentos del arte, los estímulos de la reproducción artística. Unión de palabras que constituye una paradoja verbal, porque lo bello no es fenómeno físico ni pertenece á las cosas, sino á la actividad y energía espirituales del hombre. Es natural, sin embargo,

que los fenómenos físicos, á través de tales ó cuales pasajes ó abreviaturas, meros auxilios para la reproducción de lo bello, concluyan por ser llamados, elípticamente, cosas bellas ó bello físico. De esta elipsis, ahora que hemos fijado su alcance, nos valdremos también sin escrúpulos nosotros.

La intervención de lo bello físico sirve para explicarnos otro significado de las palabras contenido y forma en el lenguaje de los estéticos. Algunos, en efecto, llaman «contenido» á la expresión ó fenómeno interno—lo que nosotros designamos como forma—y forma, al mármol, á los colores, al ritmo, á los sonidos, considerando, de tal suerte, el fenómeno físico como la forma que puede añadirse ó no al contenido. Esto sirve también para explicarnos otro aspecto de lo feo estético. Quien no tiene nada preciso que expresar, puede tratar de cubrir el vacío interno con la profusión de palabras, con el verso sonoro, con la polifonia ensordecedora, con la pintura que deslumbra la vista, con la construcción de enormes máquinas arquitectónicas, que sorprendan y desconcierten por primera vez, aunque luego no expresen nada. Lo feo es, por lo tanto, lo arbitrario, lo charlatanesco. En realidad, sin la intervención del arbitrio práctico en la función teórica, puede haber ausencia de lo bello, pero nunca efectiva presencia de lo feo.

Contenido y forma: otros significados.

Suele dividirse lo bello físico en bello natural y bello artificial.

Lo bello natural y lo bello artificial.

Llegamos á la presencia de los fenómenos que han dado más que hacer á los pensadores: lo bello de naturaleza. Estas palabras designan frecuente y simplemente fenómenos de agrado práctico. El que llama bella á una campiña, porque la vista reposa en su verdura, el cuerpo se mueve con agilidad y porque la envuelven y acarician los dulces rayos solares, no alude á nada estético. Es indudable, no obstante, que otras veces el calificativo bello, aplicado á objetos y objetos de la naturaleza, tiene un significado preferentemente estético.

Se ha observado que para gozar estéticamente de los ob-

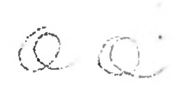
jetos naturales, conviene abstraer de su realidad histórica y extrínseca y separar de su existencia la apariencia del objeto; que contemplando un paisaje con la cabeza entre las piernas, de modo que cortemos nuestra relación normal con él, el paisaje aparece como un espectáculo ideal á nuestra vista; que la naturaleza es bella sólo para quien la contemple con ojos de artista; que zoólogos y botánicos no conocen ni animales ni flores bellos; que lo bello natural se descubre—ejemplos de descubrimiento de tal linaje son rincones determinados para ver tal paisaje, cantados por artistas, por hombres de gusto y de fantasía, á donde van luego en peregrinación viajeros y excursionistas más ó menos estéticos, pues en tales rincones hay casi siempre casos de sugestión colectiva;—que, sin el concurso de la fantasía, ninguna cosa de la naturaleza es bella, y que, por este concurso, según la predisposición del ánimo, un mismo objeto ó fenómeno natural es ora expresivo, ora insignificante, ora de una expresión determinada, ora de otra, alegre ó triste, sublime ó ridículo, dulce ó burlón; que finalmente, no existe belleza natural á la que no pueda corregir el artista.

Observaciones justísimas que confirman plenamente que lo bello natural es un simple estímulo de la reproducción artística, que presupone la producción realizada. Sin las precedentes intuiciones estéticas de la fantasía, la naturaleza no puede revelarnos ninguna. El hombre ante la belleza natural es el mítico Narciso ante la fuente.



Tales observaciones muestran, además, que tal estímulo, siendo accidental, es, por lo demás, imperfecto y equívoco. Lo bello de la naturaleza «es raro, escaso y fugitivo», decía Leopardi. Todos refieren el fenómeno natural á la expresión que llevan en la mente. Un artista está como extasiado ante un paisaje risueño y otro ante la tienda de un trapero; un artista se extasía ante el gracioso rostro de una jovencita, y otro ante la mueca inmunda de un viejo canalla. El primero dirá que el tenducho del trapero y el gesto encanallado son desagradables; el segundo, que la campiña risueña y el rostro

de la joven son insípidos. Podrán discutir todo lo que quieran, pero no se pondrán de acuerdo sino cuando tengan aquella dosis de conocimiento estético que les lleve á reconocer que ambos tienen razón. Lo bello artificial, forjado por el hombre, es una ductil y eficaz ayuda.



Lo bello mixto.

Además de estas dos clases de lo bello, se habla en los tratados de un bello mixto. Mixto ¿de qué? De natural y artificial precisamente. Quien fija y objetiva—se dice—trabaja con datos naturales que no produce, sino que combina y transforma. En este sentido, todo producto artificial es una mezcla de naturaleza y de artificio; en este caso, no se debe considerar lo bello mixto como una categoría especial. Sucede, sin embargo, que en algunos casos se pueden emplear, en mayor cantidad que en otros, combinaciones que se han dado ya en la naturaleza; como cuando se forma un hermoso jardín y se incluyen en su formación árboles y lagos que ya se encuentran en su puesto. Otras veces, la objetivación se limita á la imposibilidad de producir artificialmente algunos efectos. En efecto, podemos mezclar las materias colorantes, pero no producir una voz vibrante, una fisonomía y una persona que estén acordes con éste ó el otro personaje de un drama. Debemos, por lo tanto, buscarlos entre las cosas naturales y utilizarlos cuando los encontremos. Ahora bien; se utilizan en gran número combinaciones que se dan en la naturaleza, de tal índole que, si no existieran en la naturaleza, no podrían producirse artificialmente. De donde nace la teoría de lo bello mixto.

Las escrituras.

Conviene distinguir en lo bello artificial aquellos instrumentos de reproducción, llamados escrituras, como los alfabetos, las notas musicales, los jeroglíficos y todos los pseudolenguajes del de las flores y banderas, hasta el lenguaje—muy en boga en la sociedad galante del siglo XVIII—de los neos. Las escrituras son, no fenómenos físicos, que directamente despierten impresiones relativas á las expresiones estéticas, sino simples indicaciones de lo que deba hacerse para reproducir aquellos fenómenos físicos. Una serie de signos gráficos

sirve para recordarnos los movimientos que debemos imprimir á nuestro aparato bucal para que emita determinados sonidos. No cambia nada la índole de las escrituras porque el ejercicio nos permita percibir el sonido de las palabras sin abrir la boca, y porque acertemos á percibir los tonos recorriendo el pentágrama con la vista. El libro que contiene los tercetos de la *Divina Comedia* y la partitura que encierra las notas de *Don Juan*, se llaman bellos metafóricamente, como se llama bello el trozo de mármol del *Moisés* de Miguel Angel y la madera pintada de la *Transfiguración*. Los unos y los otros pueden reproducir de lo dello, pero aquéllos de un modo más general é indirecto que éstos.

Lo bello libre y no libre.

En los tratados se divide también lo bello en libre y no libre. Como bellezas no libres figuran aquellos objetos que sirven para una finalidad doble, ya estética, ya extraestética estimuladora de intuiciones; como la finalidad primera parece que limita y estorba á la segunda, el objeto bello que de aquí resulta se considera como no libre.

Como ejemplos se citan especialmente las obras arquitectónicas. Por esta razón algunos han excluído á la arquitectura de las bellas artes. Un templo debe ser, ante todo, un lugar destinado al culto; una casa debe tener sus habitaciones, para la mayor comodidad del habitante, edificadas con arreglo á esta comodidad; una fortaleza tiene que ser una construcción que resista los ataques del enemigo y las ofensas de determinados instrumentos bélicos. El arquitecto—se razona—tiene, pues, un campo restringido; puede embellecer el templo, la casa, la fortaleza, pero tiene las manos atadas por la finalidad especial de estos edificios, y no puede manifestar de su visión de la belleza más que aquéllo que no se oponga á la finalidad extraestética, pero fundamental, de tales construcciones.

Otros ejemplos se sacan de lo que se llama arte aplicado á la industria. Se pueden hacer platos, vasos, cuchillos, fusiles, peines bellos, pero la belleza no debe impedir que con el plato no se pueda comer, ni beber en el vaso, ni cortar con el

cuchillo, ni disparar con el fusil, ni alisar los cabellos con el peine. Lo mismo se dice del arte tipográfico; un libro debe ser bello, pero no hasta el punto de que sea imposible su lectura.

Crítica de lo bello no libre.

Debemos observar, en primer término, que el fin extrínseco, precisamente porque es extrínseco, no es necesariamente límite y estorbo al otro fin de estimular la reproducción artística. Es, por ende, errónea la tesis de que la arquitectura no sea libre y perfecta por naturaleza, desde el momento que obedece á otros fines prácticos. Tesis es esta que las mismas obras arquitectónicas se encargan de desmentir con su presencia.

En segundo lugar. Los dos fines no pueden estar necesariamente en contradicción. La misión del artista debe de consistir en que no se manifieste tal contradicción. ¿Cómo? Haciendo entrar, á guisa de materia en su intuición y extrinsecación estética, el destino del objeto á su fin práctico. No necesitará añadir cosa alguna al objeto, para hacerlo instrumento de intuiciones artísticas; sea instrumento si se adapta perfectamente á su finalidad práctica. Las casas rústicas y los palacios, las iglesias y los cuarteles, las espadas y los arados son bellos, no porque estén embellecidos ó adornados, sino porque expresan su finalidad. Un vestido es bello únicamente, cuando sienta bien á una determinada persona en un momento determinado. No era bella la espada ceñida al guerrero Rinaldo por la amorosa Armida, «lindo é inútil armamento parece, no instrumento fiero y militar». Ó mejor, era bello, si se quiere, pero únicamente á los ojos, á la fantasía de la hechicera, que amaba á su Rinaldo con aquella apostura afeminada. El fenómeno estético puede marchar siempre de acuerdo con el práctico, porque la expresión es la verdad.

No puede negarse que la contemplación estética perjudique, á las veces, el uso práctico, porque es un hecho de común experiencia que los objetos nuevos parecen tan ajustados á su fin y tan bellos, por lo tanto, que se experimenta como un escrúpulo al tratarlos mal, pasando de la contemplación al uso, que es consumo.

Por este motivo el rey Federico Guillermo de Prusia, sentía repugnancia en que se expusieran á los peligros de la guerra á sus magníficos granaderos, tan aptos para ello, y que luego utilizó maravillosamente su hijo, el gran Federico, menos escrupuloso que su padre en achaques estéticos.

Los estímulos de la producción.

Á la explicación de lo bello físico como simple auxiliar de la reproducción de lo bello interno, debe objetarse que el artista crea sus expresiones pintando ó esculpiendo, escribiendo ó componiendo, y que lo bello físico no sigue, antes bien precede á lo bello estético. Sería, tal vez, éste un modo bastante superficial de entender el procedimiento del artista, el cual, en realidad, no da una pincelada sin haberla visto antes en su fantasía. Si no la ha visto, la dará, no para exteriorizar su impresión—que no existe todavía—sino para tener un simple punto de apoyo en su ulterior meditación y concentración interna.

El punto físico de apoyo no es lo bello físico, instrumento de reproducción, sino un medio que se pudiera llamar pedagógico, semejante á la concentración en la realidad ó á tantos otros expedientes bizarros que emplean los artistas y los hombres de ciencia, y que varían según las distintas idiosincrasias. El viejo estético Baumgarten, aconsejaba á los poetas que bebieran vino con moderación, montasen á caballo, fueran castos y contemplasen á las mujeres hermosas para que pudieran inspirarse con felicidad.

CAPITULO XIV

Errores que nacen de la confusión de Física y Estética

Por no haber entendido la relación puramente extrínseca que hay entre el fenómeno estético ó la visión artística y el fenómeno físico, ó lo que es igual, el instrumento que sirve de auxiliar para reproducirlo, ha surgido una serie de aberraciones científicas, que importa consignar, haciendo su crítica, que se desprende de lo que ya hemos afirmado. Crítica de asociacionismo estético

En esta fracasada inteligencia, ha tomado cuerpo la fórmula del asociacionismo, que identifica el fenómeno estético con la asociación de dos imágenes.

¿Cómo ha podido llegarse á tan grande error, contra el que se rebela nuestra conciencia estética, que es conciencia de unidad perfecta y no de dualidad?

Pues se ha llegado á él porque se consideran separadamente el fenómeno físico y el estético, como dos imágenes distintas que entran en el espíritu, forzada la una por la otra, una antes y otra después.

Separan un cuadro de la imagen del cuadro y de la significación del cuadro; una poesía de la imagen de las palabras y de la significación de las palabras. Y, sin embargo, no existe tal dualismo de imágenes; el fenómeno físico no entra en el espíritu como imagen, sino que reproduce la imagen—el

triángulo, del cuadrado, del cono, no son bellas ni feas: son conceptos. Si por tales figuras se entienden cuerpos que tienen determinadas formas geométricas, tales cuerpos serán bellos ó feos, como todo fenómeno natural, según las conexiones ideales en que estén colocados. Se ha dicho que son bellas las figuras geométricas que tienden hacia lo alto, dándonos la imagen de la firmeza y de la fuerza. No se niega que pueda ser así. Pero no se debe negar tampoco que aquellas otras que nos dan la impresión de lo débil y quebradizo pueden tener su belleza, cuando representan precisamente lo quebradizo y lo débil. En este último caso, la firmeza de la línea recta y la ligereza del cono y del triángulo equilátero parecerían, por el contrario, elementos de fealdad.

Es natural que estas cuestiones sobre lo bello de naturaleza, la belleza de la geometría y sus análogas de lo bello histórico y de lo bello humano, parecen menos absurdas en la Estética de lo simpático, la cual entiende en el fondo, con la frase «belleza estética», la representación de lo agradable. No es menos errónea, aún dentro de esta doctrina y sentadas estas premisas, la pretensión de determinar científicamente cuáles son los contenidos simpáticos y los irremediablemente antipáticos. En tal cuestión no cabe otra cosa sino repetir, con larguísima, infinita prosopopeya, el *Sunt quos* de la primera oda del primer libro de Horacio y el *Haui chi* de la epístola del poeta Leopardi á Carlos Pepoli. A cada cual su bello = simpático como á cada cual su bella. La Filografía no es ciencia.

Crítica de otro aspecto de la imitación de la naturaleza.

Al producir el instrumento artificial, ó bello físico, el artista tiene ante sí hechos naturalmente existentes, sus modelos: cuerpos, telas, flores... Recórranse los dibujos, los estudios y los apuntes de los artistas. Leonardo, cuando trabajaba en su Cena, anotaba en su cuaderno: «Juanita, rostro fantástico, está en Santa Catalina, en el Hospital; Cristóbal de Castiglione está en la Piedad, tiene una cabeza hermosa; Cristo, Juan Conde, el del cardenal de Mortaro». Y así siempre. De aquí brota la ilusión de que el artista imita la naturaleza.

Acaso, fuera más exacto decir que es la naturaleza la que imita y obedece al artista. En esta ilusión ha encontrado terreno abonado la teoría del arte como imitador de la naturaleza y su variante, más aceptable, que hace del arte el idealizador de aquella última teoría, presenta el proceso desordenadamente, á la inversa del orden real, porque el artista no se mueve en la realidad extrínseca para modificarla, acercándola al ideal, sino que de la impresión de la naturaleza externa va á la expresión, esto es, á su ideal, y de aquí pasa al fenómeno natural, que es instrumento de reproducción del fenómeno ideal.

Crítica de la teoría de las formas elementales de lo bello.

Consecuencia de la confusión del fenómeno estético y del fenómeno natural es la teoría de las formas elementales de lo bello. Si la expresión, si lo bello es indivisible, el fenómeno físico, en el que lo bello se exterioriza, puede dividirse y subdividirse. Por ejemplo: una superficie pintada puede dividirse en líneas y colores, grupos y curvas de líneas, clases de colores, etc. Una poesía, en estrofas, versos, pies, sílabas. Una composición en prosa, en capítulos, parágrafos, párrafos, iniciales, períodos, frases, palabras... Las partes que se obtienen de este modo no son fenómenos estéticos, sino físicos, subalternos, pequeños, arbitrariamente cortados. Siguiendo por este camino, y persistiendo en la confusión, se concluiría diciendo que las formas elementales de lo bello son los átomos.

Pero contra esta dirección atómica sería cosa de hacer valer la ley estética de que lo bello debe tener grandeza, cierta grandeza que no sea ni la imperceptibilidad de lo demasiadamente pequeño, ni la excesiva perceptibilidad de lo demasiadamente grande. Ahora bien; una grandeza que se determina, no con arreglo á las medidas, sino á las perceptibilidades, es cosa bien distinta de un concepto matemático. En efecto; lo que se llama imperceptible é inaferrable, no produce impresión, porque no es un fenómeno real, sino un concepto. El requisito de la grandeza de lo bello se reduce de este modo al de la realidad del fenómeno físico, que sirve para reproducir lo bello.

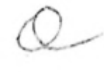
Crítica de la investigación de las condiciones objetivas de lo bello.

Continuando la investigación de las leyes físicas ó de las condiciones objetivas de lo bello, se ha preguntado: ¿Á qué fenómenos físicos responde lo bello? ¿Á cuáles lo feo? ¿Á cuáles determinadas uniones de tonos, de colores, de grandeza, matemáticamente determinables? Esto es lo mismo que si en Economía política se investigan las leyes de los cambios partiendo de la naturaleza de los objetos que se cambian. De la vanidad de la tentativa habla muy alto su constante infecundidad. En nuestros tiempos, especialmente, se ha escrito mucho sobre la necesidad de una Estética inductiva, de una Estética á ras de tierra, que proceda como ciencia natural y no apresure sus procedimientos. ¿Inductiva? La Estética es inductiva y deductiva á la vez como toda ciencia filosófica; no puede separarse nunca la inducción de la deducción; separadas, no pueden caracterizar una verdadera ciencia. La palabra «inductiva», en este caso, no se escribía al azar y á salga lo que saliere. Se quería significar de este modo que el fenómeno estético no es otra cosa en el fondo que un fenómeno físico, que debe estudiarse, aplicándole los conceptos y los métodos propios de las ciencias físicas y naturales. Con tal prejuicio y confiadamente, la Estética inductiva ó estética de lo bajo—¡cuánta soberbia en esta modestia!—se ha puesto en práctica. Concienzudamente, comenzó haciendo colección de objetos bellos, de una gran cantidad de sobres para cartas de distinta forma y dimensión, y ha estado investigangando qué sobres dan impresión de lo bello y qué otros de lo feo. Como era de esperar, los estéticos inductivos se toparon

en seguida con la dificultad de que el mismo objeto que era bello por el anverso, era feo por el reverso. Un sobre amarillo, basto, feísimo, impropio para una cita de amor, es el que se requiere para una citación, de manos de un ugier, con papel sellado, cuya citación estaría muy mal—pareciendo una ironía—en un sobre cuadrado de papel inglés. Estas consideraciones de simple buen sentido hubieran bastado para persuadir á los estéticos de la inducción de que lo bello no tiene

existencia física, abandonando de esta suerte su investiga-

ción ridícula. Pero no; han recurrido á un expediente que no casa bien del todo con la severidad de las ciencias naturales. Han mandado sus sobres á paseo, abriendo un *referendum*, tratando de establecer en qué consiste lo bello y lo feo, á juicio de las mayorías.



No queremos detenernos en este argumento, porque pasaríamos de expositores de la ciencia estética y de sus problemas á narradores de anécdotas cómicas. Es un hecho que toda la Estética inductiva no ha descubierto una sola ley hasta la hora presente.

La Astrología de la Estética.

El que desconfía de los médicos acude á los curanderos. Eso ha pasado con los devotos de las leyes naturalistas de lo bello. Los artistas adoptan, á lo mejor, cánones empíricos, como el de la proporción del cuerpo humano y como el de la sección aúrea ó, lo que es igual, de una línea dividida en dos partes, de modo que la menor sea á la mayor, como la mayor á la línea entera: $bc : ac = ac : ab$. Estos cánones se convierten frecuentemente en supersticiones, atribuyendo el éxito de sus obras á la observancia de determinados preceptos. Así Miguel Angel dejó en herencia al discípulo Marco del Pino, de Siena, el precepto que «debiera siempre trazar una figura piramidal, serpentinada, multiplicada por una, dos y tres», precepto que, por lo demás, no contribuyó nada para que Marco del Pino saliera de aquella medianía que podemos observar en tantas obras suyas, existentes aquí, en Nápoles. De la frase de Miguel Angel otros han proclamado las líneas ondulantes y serpentinadas como las verdaderas líneas de la belleza. Sobre estas leyes de la belleza, sobre la sección aúrea, sobre las líneas ondulantes y serpenteantes, se han escrito infinidad de volúmenes de Estética, que hay que considerar, á nuestro juicio, como si de la Astrología de la Estética se tratase.



CAPÍTULO XV

La actividad de la extrinsecación. La técnica y la teoría de las artes

El fenómeno de la producción de lo bello físico se relaciona con la voluntad vigilante que, como ya hemos dicho, se esfuerza para que no se pierdan ciertas visiones, intuiciones ó representaciones. Voluntad que puede desenvolverse rápidísimamente, instintivamente, y que puede dar lugar á amplias y laboriosas deliberaciones. De todos modos, sólo así, y por efecto de la producción de las ayudas á la memoria de los objetos físicos, la actividad práctica entra en relación con la estética, no como simple concomitante de ella, sino como momento realmente distinto. No podemos querer ó no querer nuestra visión estética, quererla ó no extrinsecar, ó mejor, exteriorizar y comunicar ó no á los demás la extrinsecación producida.

La actividad práctica de la extrinsecación.



El fenómeno voluntario de la extrinsecación va precedido siempre por un conjunto de conocimientos complejos los cuales, como todos los conocimientos que preceden á una actividad práctica, sabemos que toman el nombre de técnicos. De la misma manera metafórica y elíptica con que se habla de lo bello físico, se discurre sobre una técnica artística ó sea—para denominarla con más precisión—de conocimientos puestos al servicio de la actividad práctica encaminada á producir estí-

La tecnica de la extrinsecación.

mulos de reproducción estética. En lugar de una frase tan larga, nos valdremos aquí de la terminología corriente, sobre cuyo significado estamos de acuerdo desde ahora.

La posibilidad de estos conocimientos técnicos al servicio de la reproducción artística es lo que ha llevado á los espíritus á imaginar una técnica estética de la expresión interna, á una doctrina de los medios de la expresión interna, cosa realmente inconcebible. Nos explicamos la razón de esto; la expresión, considerada en sí misma, es la primera actividad teórica; como tal precede á la práctica y al conocimiento intelectivo, que ilustra la práctica y que es tan independiente de aquélla como de éste. Contribuye tal actividad á iluminar la práctica, pero no se deja iluminar por ella. La expresión no tiene medios, porque no tiene un fin; intuye algo, pero no lo quiere, y es inseparable en medio y en fin, y si se dice que un escritor ha inventado una nueva técnica de la novela ó del drama, ó el pintor una nueva técnica para distribuir las luces, la palabra está mal empleada, ya que la nueva técnica se reduce precisamente á aquella nueva novela, á aquel nuevo cuadro. La distribución de la luz pertenece á la visión misma del cuadro, como la técnica de un dramaturgo es su misma concepción dramática. Otras veces, con la palabra *técnica* se suelen designar las excelencias ó defectos de una obra imperfecta. Así se dice, no sin eufemismo, que la concepción es desacertada, pero que la técnica es buena, ó que la concepción es buena, pero no la técnica; cuando, por el contrario, se habla de las distintas maneras de pintar al óleo, de grabar al agua fuerte y de esculpir en alabastro, la palabra «técnica» es apropiada y el adjetivo «artístico» se emplea metafóricamente. Si una técnica es imposible en sentido estético, también lo es una técnica teatral de los procesos de extrinsecación de algunas obras estéticas. Cuando, por ejemplo, se introdujeron en Italia durante la segunda mitad del siglo XVI las mujeres en escena, sustituyendo á los hombres vestidos femenilmente, tal sustitución fué un invento verdadero y propio de técnica teatral, como lo fué también en el siglo siguien-

te la perfección que á las máquinas para la rápida mutación de escena llevaron los empresarios de los teatros de Venecia.

El conjunto de conocimientos técnicos al servicio de los artistas que quieren exteriorizar sus expresiones, se divide en grupos conocidos con el nombre de teorías de las artes. Nacen así una teoría arquitectónica compuesta de leyes mecánicas que estudian el peso y la resistencia de los materiales de construcción y de adorno, sobre el modo de mezclar la cal y el estuco; una teoría escultórica, con advertencias sobre los materiales que deben emplearse para las distintas piedras, para obtener una buena fusión del bronce, para manejarlo con el cincel, para copiar con exactitud el modelo de yeso y de barro, para tener húmedo éste; una teoría de la pintura sobre las distintas técnicas del temple, de la pintura al óleo, de la acuarela, del pastel, sobre las proporciones del cuerpo humano, sobre las leyes de la perspectiva; una teoría de la oratoria sobre el modo de arengar, del ejercicio y refuerzo de la voz, de la mímica y del gesto; una teoría musical sobre las combinaciones y fusiones de tonos y de sonidos, etc., conjunto de preceptos que abundan en todas las literaturas. Ya que no es posible decir exactamente lo que es útil ó inútil de aprender, libros de este género se convierten en enciclopedias ó catálogos. Vitrubio, en su tratado *De Architecture*, exige en el arquitecto el conocimiento de las humanidades, del dibujo, de la geometría, de la aritmética, de la óptica, de la historia, de la filosofía natural y moral, de la jurisprudencia, de la medicina, de la astrología, de la música. Todo debe saberse, ciertamente; «aprende el arte, y déjalo á un lado».

Las teorías técnicas de cada una de las artes.

Como se comprenderá, tales catálogos empíricos no son reductibles á ciencia. Compuestos de nociones pertenecientes á distintas ciencias y disciplinas, en éstas pueden estudiarse sus principios filosóficos y científicos. Construir una teoría científica de cada arte vale tanto como reducir á la unidad y homogeneidad lo que es por naturaleza heterogeneidad y variedad, vale tanto como destruir como conjunto lo que se ha fusionado precisamente para formar un conjunto. Al da

forma científica á los manuales para el arquitecto, el pintor ó el músico, es claro que no utilizamos más que los principios de la Mecánica, de la Óptica y de la Acústica. Si se extrae y aisla todo lo que sean juicios puramente artísticos y se trata de convertirlo en ciencia, es que se abandona la esfera de esas artes, pasando á la Estética, que es siempre Estética general y que no puede dividirse, por lo tanto, en general y especial. Este último caso—proponerse la construcción de una técnica y resultar una Estética—se ha dado cuando los que se han puesto á elaborar tales teorías y manuales técnicos eran hombres provistos de gran sentido científico y de natural tendencia filosófica.

Crítica de las teorías estéticas de cada una de las artes.

La confusión entre la Física y la Estética ha llegado al más alto grado cuando se han imaginado teorías estéticas de cada una de las artes, tratando de contestar á determinadas preguntas, tales como cuáles son los límites de cada arte, qué debe representarse con los colores y qué con los sonidos, qué con las líneas monocromas y qué con las policromas, qué con los tonos y qué con los metros y ritmos, cuáles son los límites entre las artes figurativas y auditivas, entre la pintura y la escultura, entre la música y la poesía.

Lo que, traducido en términos científicos, equivale á preguntar: ¿cuál es el lazo de unión entre la Acústica y la expresión estética? ¿entre ésta y la Óptica? Si no hay tránsito del fenómeno estético al práctico, ¿cómo puede reducirse el fenómeno estético á grupos particulares de fenómenos físicos, cual los ópticos y los acústicos?

Crítica de las clasificaciones de las artes.

Las artes no tienen límites estéticos, ya que debieran tener existencia estética para ello; ya hemos mostrado la génesis empírica de aquellas particiones. Por lo tanto, es absurda toda tentativa de clasificación estética de las artes. Si no tienen límites, no son determinables exactamente ni filosóficamente clasificables. Podrían quemarse todos los volúmenes que estudian las clasificaciones y sistemas de las artes, dicho sea con el mayor respeto á los escritores que han consumido su tarea en semejantes dilucidaciones.

La imposibilidad de tales clasificaciones la demuestran los extraños modos á que se ha recurrido para forjarlas. La primera de las clasificaciones es la que divide las artes en artes del oído, de la vista y de la fantasía; como si ojos, oídos y fantasía estuvieran en el mismo plano y pudieran deducirse de una misma lógica variable, fundamento de la división. Otros han propuesto la división de las artes en artes del espacio y del tiempo, del reposo y del movimiento, como si los conceptos de movimiento, reposo, tiempo y espacio determinasen especiales conformaciones estéticas y tuvieran algo de común con el arte como tales conceptos. Otros, en fin, han dividido las artes en clásicas y románticas ó en orientales, clásicas y románticas, dando valor de conceptos científicos á simples hechos históricos, cayendo en las particiones que ya hemos criticado. Hay, por fin, artes que se ven por un sólo lado, como la pintura, y artes que se ven por todos los lados, como la escultura. Y clasificaciones extravagantes, hijas de cerebros pintorescos.

La teoría de los límites de las artes fué, cuando se inventó, una beneficiosa reacción crítica contra los que creían posible el trasvasamento de una expresión á otra, como de la *Iliada* ó del *Paraíso perdido* á una serie de cuadros, juzgando de mayor ó menor valor á una poesía, según que pudiese ó no traducirla un pintor en cuadros. Si la rebelión era razonable y resultó victoriosa, eso no quiere decir que las razones que puso en juego y las teorías que consignó al efecto fueran buenas, ni mucho menos.

Crítica de la teoría de la reunión de las artes.

Con la teoría de las artes y de los límites se desmorona también su corolario: la teoría de la reunión de las artes. Siendo cada una de estas artes distintas y limitadas, cabía preguntar: ¿cuál es la más poderosa? Si se reúnen varias, ¿no se obtienen mejores resultados? No sabemos nada de esto; sabemos, por el contrario, que algunas intuiciones artísticas necesitan para la reproducción de otros medios físicos y de otras intuiciones artísticas. Hay dramas que producen efecto con la simple lectura; otros que necesitan la declamación, el

aparato escénico; intuiciones artísticas que para reproducirse plenamente requieren palabras, canto, instrumentos musicales, colores, plástica, arquitectura, actores; hay otras que son bellas y que se encierran en un contorno sutil, de una plumada, con dos trazos del lápiz. Es falso que la declamación, el aparato escénico y todo lo demás que hemos enumerado hagan más mella en el espíritu que un simple trazo de lápiz ó pluma. Cada uno de aquellos hechos ó de grupos de hechos tiene, por decirlo así, una finalidad distinta. La potencia de los medios no admite comparación cuando son diversos los fines.

Relación de la actividad de la extrinsecación con la utilidad y la moralidad.

Finalmente: sólo desde el punto de vista de una neta y vigorosa distinción entre la verdadera y propia actividad estética y la actividad práctica de la extrinsecación, pueden resolverse las enmarañadas y confusas cuestiones sobre la relación entre arte y utilidad, arte y moralidad.

Hemos demostrado que el arte, como arte, es independiente de la moralidad, de la actividad y de toda forma voluntaria. Sin esta independencia no podría hablarse del valor intrínseco del arte, ni sería concebible una ciencia estética, que requiere como condición necesaria la autonomía del fenómeno estético.

Sería erróneo pretender que esta autonomía, que es la independencia de la visión, intuición ó expresión interna del artista, se extienda sin más á la actividad práctica de la extrinsecación y de la comunicación que puede ó no seguir al fenómeno estético. Entendido el arte como extrinsecación del arte, la utilidad y la moralidad entran con pleno derecho en su esfera, con el derecho que tenemos sobre las cosas propias.



En efecto; no exteriorizamos y fijamos tantas expresiones é intuiciones como se dan dentro de nuestro espíritu. Ni traducimos en voz alta, ni escribimos, publicamos, dibujamos, pintamos y exponemos al público todos nuestros pensamientos y todas nuestras imágenes. Escogemos de entre el número de las intuiciones formadas, ó esbozadas al menos, interior-

mente; claro es que tal elección se guía por criterios de disposición económica de la vida y de su dirección moral. Por eso, cuando concretamos una intuición, nos queda todavía el problema de ponderar si conviene ó no conviene comunicarla á los demás, á quiénes, cómo y cuándo. Estas ponderaciones recaen igualmente bajo el criterio utilitario y ético.

Si se justifican de algún modo los conceptos de la elección, de lo interesante, de la moralidad, de la popularidad, del fin educativo, no se justifican de ningún modo y se rechazan del campo de la Estética pura cuando se imponen al arte como arte. El error contiene siempre algún motivo de verdad. Quien formulaba aquellas proposiciones estéticas erróneas, tenía, en cambio, la mira puesta en los hechos prácticos, que se unen externamente al hecho estético en la vida económica y moral.

Está bien que, luego, se defienda la mayor libertad en la divulgación de los medios de la reproducción estética. Somos también de este parecer y dejamos las ligas para las medidas legislativas, para los procesos contra el orden moral, los hipócritas y los ingénuos y los azotacalles. Ahora bien; misión de la moral es proclamar esta libertad, fijando sus límites, por amplios que éstos sean. Estaría, de todos modos, fuera de lugar la invocación del último principio del *fundamentum Æsthetices* de la independencia del arte, para deducir de él la inculpabilidad del artista que, al exteriorizar sus fantasías, calcula, como inmoral especulador, los gustos malsanos del público, para censurar á los hampones que venden por las plazas públicas figuras obscenas. Este caso es de competencia policíaca; el anterior, asunto que debe resolverse ante el tribunal de la conciencia. El juicio estético sobre la obra de arte no tiene nada que ver ni con la moralidad del artista como hombre práctico, ni con sus previsiones para que el arte sea pasto de fines malvados, ajenos á su esencia, que es la pura contemplación teórica.

CAPÍTULO XVI

El gusto y la reproducción del arte

El juicio estético. — Su identidad con la reproducción.

Realizado por completo el proceso estético y extrinsecativo, producida una expresión bella y fijada en un material físico determinado ¿qué significa juzgarla? Reproducirla en sí misma—responden á una voz los críticos de arte—reproducirla espléndidamente. Penetremos de lleno en el estudio de este fenómeno y á tal objeto, representémoslo esquemáticamente.

El individuo *A* busca la expresión de una impresión que siente ó presiente, pero que no ha expresado todavía. Y busca palabras distintas, distintos giros, que le den la expresión justa, que no posee aún. Prueba la combinación *m* y la rechaza como impropia, inexpresiva, insuficiente, fea; prueba la combinación *n* con el mismo resultado. No ve nada ni ve claro. Se le escapa la expresión. Después de varias tentativas inútiles, en las cuales se acerca ó se aleja de la expresión que busca, de repente parece que se forma por sí misma espontáneamente la expresión ansiada; *lux facta est.* Goza por un instante del placer estético de lo bello. Lo feo, con el dolor correlativo, era la actividad estética que no lograba vencer el obstáculo; lo bello es la actividad expresiva que ahora se desenvuelve triunfalmente.

Hemos sacado este ejemplo de la palabra como más acce-

sible y próximo. Si no todos dibujamos y pintamos, hablamos todos. Ahora bien; si otro individuo *B* quiere juzgar aquella expresión, y determinar si es bella ó fea, no podrá menos de colocarse en el punto de vista de *A*, rehaciendo el proceso con el auxilio del signo físico producido. Si *A* ha visto claro, *B* colocándose en el punto de vista de *A*, verá también claro y sentirá aquella expresión como bella. Si *A* no ha visto claro, no verá tampoco claro *B* y sentirá la expresión, como *A*, más ó menos fea.

Imposibilidad de divergencias.

Podrá notarse que hemos prescindido de dos casos, que *A* haya visto claro y *B* obscuro y que *A* haya visto obscuro y *B* claro. Tales casos son filosóficamente imposibles. La actividad expresiva, precisamente porque es actividad, no es capricho, sino necesidad del espíritu. Además, no puede resolverse más que de una sola manera acertada un mismo problema estético. Sin duda que pueden aducirse ciertos hechos que parecen estar en pugna con esta deducción. Así, obras que parecen bellas á los artistas se reputan luego feas por los críticos; así también, obras de las cuales se mostraban descontentos los artistas, juzgándolas imperfectas y desacertadas, se consideran bellas y perfectas por los críticos. Pero esto quiere decir únicamente que unos ú otros no tienen razón; los críticos, los artistas, ó unas veces el crítico y otras el artista. En efecto; el productor de expresiones no siempre se da clara cuenta de lo que sucede en su interior. La prisa, la vanidad, la irreflexión, los prejuicios teóricos nos hacen decir y creer á las veces que son bellas obras nuestras que, si nos replegásemos verdaderamente en nosotros mismos, las veríamos como son en realidad: feas. De esta suerte el pobre Don Quijote, arreglando á la buena de Dios el yelmo con la celada de cartón, que se le había roto al primer embate, se guardó muy bien de probarlo con la espada, y lo declaró y lo tuvo—dice su autor—por *celada finísima de encaxe* (1). En otros casos las mismas causas ó las opuestas, pero análogas, turban

(1) Cit. en castellano.

la conciencia del artista y le hacen juzgar mal lo que ha producido con perfección, ó intenta deshacer ó rehacer, para empeorarlo, lo que ha brotado perfectamente, en artística espontaneidad. Ejemplo: la *Jerusalem libertada*. De igual modo, la prisa, la pereza, la irreflexión, los prejuicios teóricos, las simpatías y enemistades personales y otros motivos de esta laya inducen á los críticos á proclamar feo lo que es bello y bello lo que es feo. Si se ajustaran á la realidad escueta, si eliminasen aquellos motivos de perturbación, y no dejasen á la posteridad el juicio más diligente y desapasionado, podrían conferir la palma y realizar la justicia que ellos niegan.

Identidad de gusto y genio.

Del teorema precedente se deduce que la actividad crítica, que juzga y reconoce lo bello, se identifica con la actividad que lo produce. La diferencia consiste únicamente en la diversidad de las circunstancias, tratándose unas veces de producción y otras de reproducción estética. La actividad que juzga se llama gusto; la actividad productora, genio. Genio y gusto son, por ende, substancialmente idénticos.

Esta identidad se confirma cuando se observa comúnmente que el crítico debe tener algo de la genialidad del artista y el artista debe no carecer de gusto, cuando se dice que hay un gusto activo—productor—y otro pasivo—reproductor—. En otras observaciones también comunes se niega tal identidad, cuando se habla de un gusto sin genio y de un genio sin gusto. Tales diferencias carecerían de sentido si no se aplicasen á diferencias meramente cuantitativas. Llámanse genios sin gusto á aquéllos que producen obras de arte adivinadas en las partes culminantes y descuidadas y defectuosas en las secundarias; y hombres de gusto sin genio á los que poseyendo algunas dotes aisladas y secundarias, carecen de la fuerza necesaria para llegar á una vasta síntesis artística. Explicaciones análogas pueden darse de otras proposiciones parecidas. Ahora, que marcando una diferencia substancial entre genio y gusto, entre producción y reproducción artística, serían inconcebibles la comunicación y el juicio. ¿Cómo podemos juzgar lo que nos es extraño? ¿Cómo puede

juzgarse lo que es producto de una actividad determinada con una actividad distinta? El crítico será un pequeño genio y un genio extraordinario el artista; el uno valdrá diez y ciento el otro; el uno, para elevarse á cierta altura, necesitará el apoyo del otro. Sin embargo, debe ser la misma la naturaleza de ambos. Para juzgar á Dante tenemos que elevarnos á su altura; empíricamente—entiéndase bien—no somos Dante ni Dante es nosotros, pero en el momento de la contemplación y del juicio, nuestro espíritu se identifica con el del poeta, y en aquel momento somos una misma cosa. Solamente en esta identidad estriba la posibilidad de que nuestros mezquinos espíritus vibren con los grandes y se agiganten con ellos en la universalidad del espíritu.

Analogía con las demás actividades.

Observemos accidentalmente que lo que hemos dicho del juicio estético vale para cualquiera otra actividad y para otro juicio cualquiera y que del mismo modo se hace la crítica científica, económica, ética, etc. Deteniéndonos en esta última, diremos que solamente colocándonos idealmente en las condiciones mismas en que se encuentra quien toma una resolución determinada, podemos juzgar de su moralidad ó inmoralidad. De otro modo, una acción nos sería incomprensible y por ende extraña á nuestro juicio. Un homicida puede ser un canalla ó un héroe. Si este punto de vista es, dentro de ciertos límites, indiferente á la defensa social, que condena á la misma pena al uno y al otro, no es indiferente para el que quiera distinguir y juzgar desde el punto de vista moral, que no puede eximirse de rehacer la psicología individual del homicida, para determinar la verdadera fisonomía jurídica y moral de su acción. También en la Ética se ha hablado de un gusto, de un tacto moral, que responde á lo que frecuentemente se llama la conciencia moral, esto es, á la actividad misma de la buena voluntad.

Crítica del absolutismo—intelectualismo—y del relativismo estéticos.

Los absolutistas que afirman que se puede juzgar de la belleza, tienen razón, si bien la teoría que les sirve de base para su afirmación es de todo punto insostenible. Conciben lo bello, el valor estético, como algo que está fuera de la acti-

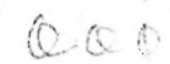
vidad estética, como un concepto ó modelo que el artista realiza en su obra y del que se vale el crítico luego para juzgar la obra misma. Tales conceptos y modelos no existen en el arte, ya que proclamándose que toda obra artística es criticable solamente en sí misma y que en si misma tiene su modelo, se ha afirmado á la vez la inexistencia de los modelos objetivos, sean conceptos intelectuales ó ideas suspendidas en el cielo metafísico.

Proclamando esta verdad, los relativistas tienen completa razón y realizan un progreso. Ahora que, á su vez, la racionalidad inicial de su tesis se convierte luego en una teoría falsa. Repitiendo el antiguo adagio de que sobre gustos no hay nada escrito, creen que la expresión estética es del mismo género que lo agradable y lo desagradable, que cada cual siente á su modo y sobre lo cual nadie disputa. Pero lo agradable y lo desagradable son, como sabemos, fenómenos utilitarios y prácticos. Por ende, los relativistas niegan la peculiaridad del fenómeno estético, confundiendo la expresión con la impresión, lo teórico con lo práctico.





La solución justa consiste en rechazar lo mismo el relativismo ó psicologismo como el falso absolutismo; en reconocer qué el criterio del gusto es absoluto, pero diverso de lo absoluto del intelecto, que se desenvuelve en el raciocinio; es absoluto como intuitivamente es absoluta la fantasía. Reconózcase, por lo tanto, como bello todo acto de actividad expresiva que lo sea verdaderamente, y como feo todo acto en que luchen encarnizadamente la actividad expresiva y la pasividad.



Crítica del relativismo relativo.

Entre absolutistas y relativistas hay una tercera clase que podría llamarse de los relativistas relativos. Éstos afirman que los valores son absolutos en otros campos, en el lógico, en el ético, pero les niegan esta cualidad en el estético. Que se dispute de ciencia ó de moral les parece natural y justificado, ya que la ciencia descansa en lo universal, común á todos los hombres, y la moral en el deber, que es también ley de la naturaleza humana. Pero, ¿cómo disputar sobre el arte,

que descansa en la fantasía? Ahora bien; la actividad fantástica es universal y pertenece á la naturaleza humana como el concepto lógico y el deber práctico. Contra esta tesis intermedia podemos oponer también una objeción capital. Negando lo absoluto de la fantasía, se niega también lo absoluto de la verdad intelectual ó conceptual, y, por ende, de la moral. ¿La moral no tiene como premisa las distinciones lógicas acaso? ¿Cómo llegamos al conocimiento de éstas sino por medio de las expresiones y de las palabras, es decir, de la forma fantástica? Todo lo absoluto de la fantasía, la vida del espíritu, vacilaría en sus cimientos de otra suerte. El individuo no comprendería á otro individuo, es decir, á sí mismo como era un momento antes, el cual es, considerado en el momento después, otro individuo.

Objeción fundada en la variedad del estímulo y de la disposición práctica.

También es un hecho indudable la variedad en el juicio. Los hombres se semejan por sus apreciaciones lógicas, éticas, económicas; se separan también, acaso en mayor escala, en sus apreciaciones estéticas. Algunas de las causas que hemos señalado más arriba—el apresuramiento, los prejuicios, las pasiones—pueden atenuar la importancia de este desacuerdo, pero no lo anulan por eso. Al hablar de los estímulos de la reproducción, hemos hablado cautelosamente diciendo que la reproducción se verifica si todas las demás condiciones permanecen en completa analogía. ¿Y permanecen análogas? ¿Responde la hipótesis á la realidad? Parece que no. Reproducir varias veces una impresión mediante un estímulo físico adecuado supone que no se altera éste y que el organismo se encuentra en las mismas condiciones psicológicas en que estaba cuando se dió la impresión que se quiere reproducir. Ahora bien; es un hecho experimental que el estímulo físico se altera continuamente y con él las condiciones psicológicas en que se da. Las pinturas al óleo se descomponen, se borran los frescos, de las estatuas desaparecen las narices, las manos y las piernas, se pierde la tradición de la manera de interpretar un trozo musical, se corrompe el texto de una poesía por los malos copistas y las malas impre-

siones. He aquí ejemplos claros de cambios que acaecen todos los días en los estímulos y objetos físicos. Al hablar de las condiciones ó circunstancias psicológicas, no nos detendremos en el caso de convertirnos en ciegos ó en sordos, en el caso de perder enteramente toda una serie de impresiones psíquicas; caso particular y de importancia secundaria frente al fundamental, cotidiano, seguro, del cambio perpetuo de la sociedad en torno á nosotros y á las condiciones internas de nuestra vida intelectual. Las manifestaciones tónicas, las palabras y los versos de la *Comedia* dantesca producen en un ciudadano italiano que haga la política de la tercera Italia, impresión distinta de la que experimentaba un informado y cercano coetáneo del poeta. La Madonna de Cimabue está siempre en Santa María Novella, pero ¿sugiere al contemplador actual las mismas cosas que á los florentinos del siglo XIII? Aunque los siglos no la hubieran ido destruyendo lentamente, la impresión no dejaría por eso de ser enteramente distinta. Sobre un individuo que sea poeta ¿produciría la misma impresión una poesía compuesta en plena mocedad, leyéndola de joven y leyéndola luego en la edad senil, cuando han cambiado radicalmente sus cualidades psíquicas?

Crítica de la distinción de los signos en naturales y convencionales.

Algunos estéticos han tratado de establecer distingos entre estímulos y estímulos, entre signos naturales y convencionales, los primeros de los cuales producen un efecto constante para todas las cosas, y los segundos un efecto limitado. Signos naturales son, para ellos, los de la pintura; convencionales, las estrofas de una composición poética. La diferencia entre unos y otros es meramente gradual, sin embargo.

Se ha dicho mil veces que el lenguaje de la pintura se extiende por todo el mundo, al revés de lo que sucede con el lenguaje poético. Leonardo, precisamente, al tratar de las prerrogativas de su arte, decía «que no necesita de intérpretes de distintas lenguas como las humanidades» y que satisface á los hombres y á los animales, contando, á este propósito, aquella anécdota del padre de familia al que «acariciaban los hijillos que estaban en mantillas y el perro y la gata

de la casa». Otras anécdotas, como la de los salvajes que cambiaban la figura de un soldado por la de una barca, y que consideran al hombre montado á caballo como si tuviera una sola pierna, nos hacen perder la fe en los niños, en los perros y en los gatos, inteligentes en pintura. Por fortuna, no se necesitan grandes indagaciones para que nos demos cuenta de que los cuadros, los versos ó cualquier obra artística no producen efecto sino en los espíritus preparados. No existen signos naturales, puesto que todos son convencionales simultáneamente ó, para decirlo de otro modo, históricamente circunstanciales ó condicionados.

La superación de la variedad.

Establecidas tales premisas ¿cómo se consigue la reproducción de la expresión por medio de objetos físicos? ¿Cómo se obtiene el mismo efecto cuando las condiciones no son las mismas? No debe llegarse á la conclusión de que las expresiones, á pesar de los instrumentos físicos forjados por el hombre, son irreproductibles. ¿Lo que se llama reproducción consiste en expresiones siempre nuevas? Tal sería, efectivamente, la conclusión si la variedad de las condiciones físicas y psicológicas fuera intrínsecamente insuperable. Pero como la insuperabilidad no se da necesariamente, hay que llegar á la conclusión de que la reproducción se realiza siempre que podamos tornar á las condiciones en que fué producido el estímulo bello físico.

A tales condiciones no solamente podemos volver con posibilidad abstracta, sino que volvemos de hecho continuamente. La vida individual que es comunión con nosotros mismos, con nuestro pasado; y la vida social, que es comunión con nuestros semejantes, no serían posibles de otro modo.

Las restauraciones y la interpretación histórica.

En lo que dice relación al objeto físico, los paleógrafos y los filólogos, restauradores de los textos en su fisonomía original, lcs restauradores de cuadros y de estatuas y las distintas categorías de tal suerte de trabajadores, se esfuerzan precisamente en conservar y rehacer el objeto físico en toda su energía primitiva. Tales esfuerzos, ciertamente, son de los

que no obtienen éxito ó no lo obtienen completo; rara vez se llega á una restauración completa en sus más nimios detalles. Ahora que lo insuparable, en este caso, es meramente accidental y no puede hacernos ignorar los resultados favorables que, á pesar de todo, alcanzamos.

Igualmente, la interpretación histórica contribuye á reintegrar las vicisitudes históricas que han cambiado en la historia; por eso la interpretación resucita lo muerto, completa lo fragmentario y nos da el modo de contemplar una obra artística—objeto físico—como la veía su autor en el momento de la producción.

La tradición es condición necesaria de esta labor histórica. Por ella, es posible recoger los rayos desparramados y hacerlos converger en un foco común. Con la memoria rodeamos el estímulo físico de todas las circunstancias en que ha nacido y llegamos á la posibilidad de que obre sobre nosotros como obraba en quien lo produjo.

La interpretación se detiene donde la tradición se interrumpe; entonces los fenómenos del pasado enmudecen á nuestra vista. De este modo, son ininteligibles las expresiones contenidas en las inscripciones etruscas y en las mesápicas; así también, en algunas manifestaciones del arte de los salvajes, discuten los etnógrafos si se trata de pinturas ó de escrituras; así también los arqueólogos y los prehistóricos no aciertan á establecer en algunos casos con entera certidumbre si las figuras que se ven en la cerámica de una región determinada ó en otros instrumentos de uso común, son de asunto profano ó religioso. Pero la tendencia de la interpretación, como la de la restitución, no es nunca un límite insuperable. Los descubrimientos que aparecen todos los días, y sobre los que es lícito esperar que sean cada vez mayores, de nuevas fuentes históricas y de nuevos procedimientos para aprovechar mejor las antiguas, rehacen precisamente las tradiciones fragmentarias.

No hemos de negar que la errónea interpretación histórica produce alguna vez, por decirlo así, palimpsestos, dán-

donos nuevas expresiones sobre las antiguas fantasías artísticas en lugar de reproducciones históricas. El encanto de lo pasado depende en gran parte de las expresiones históricas que tejemos sobre las antiguas. Así en las obras de la plástica helénica se ha descubierto la calma y la serena intuición de la vida de aquellos pueblos, que, sin embargo, sintieron tan intensamente el dolor universal; así también en las figuras de los santos bizantinos se ha llegado á ver hasta «el terror del año mil», aquel terror que es un equívoco ó una leyenda artificial forjada por eruditos retrasados. La crítica histórica tiende precisamente á circunscribir las fantasías y á fijar con exactitud el punto de vista desde el cual debamos situarnos.

Mediante el proceso que hemos descrito, vivimos en comunicación con los demás hombres del pasado y del presente. Y no porque, á las veces, comprendamos mal ó no comprendamos, hemos de concluir que cuando creemos dialogar, monologamos, ó que no podemos ni aún repetir el monólogo que hemos hecho otras veces dentro de nosotros mismos.

CAPÍTULO XVII

La historia de la literatura y del arte

La crítica histórica en la literatura y en el arte. Su importancia.

Esta breve exposición del método mediante el cual se obtiene la reintegración de las condiciones originarias en que fué producida la obra artística, y, por ende, la posibilidad de la reproducción y del juicio, muestra la importante función que realizan las investigaciones históricas concernientes á las obras artísticas y literarias; lo que se llama frecuentemente el método ó la crítica histórica en la literatura y en el arte.

Sin la tradición y la crítica histórica, el goce de todas ó de casi todas las obras artísticas producidas por la humanidad, se perdería irremisiblemente; seríamos poco más que animales, metidos únicamente en lo presente y en el pasado inmediato. Es de fatuos despreciar ó reirse de los que reconstruyen un texto auténtico, expliquen el sentido de palabras ó costumbres, investiguen las circunstancias en que vivió un artista, y lleven á cabo aquellas labores que resuciten la hechura y el colorido original de las obras de arte.

A las veces, el juicio despreciativo ó negativo envuelve la presunta ó probada inutilidad de muchas investigaciones encaminadas á la recta inteligencia de las obras artísticas.

Pero, en primer lugar, hay que observar que las investigaciones históricas no sirven únicamente para auxiliar la re-

producción y el juicio de las obras artísticas; la biografía de un escritor y de un artista, por ejemplo, y la investigación de las costumbres de una época tienen un valor intrínseco, es decir, extraño á la historia del arte, pero no á otras manifestaciones de la historiografía.

Si se quiere aludir á las indagaciones que parecen no presentar interés alguno, hay que observar que el investigador histórico debe adaptarse con frecuencia á la misión, poco gloriosa pero útil, de catalogador de hechos, los cuales quedan por el momento informes, incoherentes é insignificantes, pero son cantera y mina utilizables para el historiador futuro y para el que quiera utilizar esos hechos con otro fin cualquiera. Del mismo modo en una biblioteca se colocan en los estantes y figuran en las papeletas libros que nadie pide, pero que pueden ser pedidos por unos ó por otros. Así como un bibliotecario inteligente prefiere la adquisición y catalogación de aquellos libros que reputa mejores y más necesarios, así también los investigadores inteligentes tienen la noción del material utilizable y del que puede servir más fácilmente para el material de los hechos que se escudriñan. En cambio, otros rebuscadores menos inteligentes, de menos luces, que producen con más apresuramiento, acumulan detalles, nimiedades y particularidades inútiles, perdiéndose en sutilezas y discusiones sobre pequeñeces. Todo esto pertenece á la economía de la investigación y no nos corresponde tratar aquí de ello. Corresponde, á lo sumo, al maestro que suministra los temas, al editor que paga la impresión y al crítico que canta las excelencias ó señala los defectos de los investigadores.

Es evidente, por otra parte, que las investigaciones históricas encaminadas á ilustrar una obra de arte, no bastan por sí solas para resucitarla en nuestro espíritu, poniéndonos en sazón de juzgarla; pero presuponen gusto, fantasía despierta en ejercicio. La erudición histórica más admirable puede sujetarse á un gusto plebeyo ó deficiente, á una fantasía poco ágil, á un corazón árido y frío cerrado al arte. ¿Cuál es el mal menor? ¿Una condición grande con gusto de-

ficiente, ó un gusto natural acompañado de una ignorancia supina? La cuestión se ha planteado muchas veces; tal vez convendría negarla. No se sabe cuál de los dos males es el menor, ni lo que esto quiere decir. El simple erudito no acierta nunca á comunicarse con los grandes espíritus, y anda de continuo por los patios, escaleras y antecámaras de sus palacios.

El ignorante dotado de espíritu, ó pasa con indiferencia ante las obras maestras, para él inaccesibles, ó en vez de comprenderlas como se dan en la realidad, inventa otras con la imaginación. Ahora, que la asiduidad de los primeros puede ilustrar á los demás, y la genialidad del segundo permanece siempre estéril. ¿Cómo, pues, en cierto respecto, en el colectivo y en el social, no ha de preferirse el erudito concienzudo al genial que no sabe concluir, y que no es verdaderamente genial si se resigna, y en cuanto se resigna, á no concluir?

La historia artística y literaria. Su distinción de la crítica histórica y de juicio estético.

Hay que distinguir con precisión la historia del arte y de la literatura de los trabajos históricos que se sirven de las obras de arte con finalidades extrañas—biografía, historia civil, religiosa, política, etc.,—y de la erudición histórica encaminada á preparar la síntesis estética de la reproducción.

La diferencia es palmaria. La historia artística y literaria tiene por sujeto principal las mismas obras de arte; los demás trabajos llaman é interrogan las obras de arte como testimonios para deducir la verdad de los fenómenos no estéticos. Acaso parezca menos profunda la segunda diferencia que hemos apuntado. Sin embargo, es grandísima. La erudición que tiene por objeto esclarecer la inteligencia de las obras artísticas, trata simplemente de hacer notar un fenómeno interno determinado, una reproducción estética. La historia literaria y artística nace cuando se ha obtenido tal reproducción, implicando un ulterior trabajo. Su objeto, como el de toda historia, consiste precisamente en fijar los hechos que se han dado en la realidad, los hechos artísticos y literarios. El que después de haber recogido la erudición histórica ne

cesaria, reproduce y gusta en sí mismo una obra de arte, puedo aparecer simplemente como hombre de gusto y expresar, á lo más, el sentimiento propio como una exclamación de lo bello ó de lo feo. Esto no basta para convertirse en historiador de la literatura y del arte; hace falta también otra cosa, á saber: que á la simple reproducción siga una segunda operación interna. ¿Qué es esta nueva operación? Es, á su vez, una expresión; es la expresión de la reproducción; es la descripción, exposición y representación histórica. Entre el hombre de gusto y el historiador hay, pues, una diferencia; que el primero reproduce solamente en su espíritu la obra de arte, y que el segundo, después de haberla reproducido, la representa históricamente, aplicando las categorías por las cuales, como sabemos, la historia se diferencia del arte puro. La historia artística y literaria es, por ende, una obra de arte histórica sobre una ó más obras de arte.

La denominación crítico artístico ó crítico-literario se emplea en varios sentidos; ora se aplica al erudito que trabaja al servicio de la literatura, ora al historiador que expone en su realidad las obras de arte del pasado, ora á entrambos. Algunas veces se entiende por crítico al que juzga y describe las obras de la literatura contemporánea, y por historiador al que se ocupa de obras más remotas. Empleos lingüísticos y distinciones empíricas y falaces, ya que solamente hay verdadera diferencia entre erudito, hombre de gusto é historiador de arte, puesto que son términos que señalan tres etapas sucesivas de trabajo, cada una de las cuales tiene una independencia relativa de la etapa posterior, no de la precedente. Se puede ser, como hemos dicho, simples eruditos, poco capaces de comprender las obras de arte; se puede ser también eruditos y hombres de gusto aun siendo incapaces de escribir una página de historia artística ó literaria; más el historiador verdadero y perfecto, conteniendo en si mismo como precedentes necesarios al erudito y al hombre de gusto, debe añadir á esta cualidad las de la comprensión y representación históricas.

La metodología de la historia crítica y literaria.

La metodología de la historia literaria y artística presenta problemas y dificultades, comunes unos á toda metodología, peculiares otros de ella como procedentes del concepto mismo del arte.

Crítica del problema del origen del arte.

La historia se divide en historia del hombre, historia de la naturaleza é historia mixta de las anteriores. Sin que nos pongamos á examinar la solidez de la división, es claro que la historia artística y literaria se incorpora, á su vez, á la primera, concerniendo á una actividad espiritual propia del hombre. Y como esta actividad es el sujeto de ella, despréndese de aquí el absurdo de plantearse el problema histórico del origen del arte, fórmula que contiene, como se observa en seguida, cosas harto distintas. Origen ha querido decir frecuentemente naturaleza ó índole del fenómeno artístico, en cuyo caso se presenta un verdadero problema científico ó filosófico, el problema que este libro trata de resolver precisamente. Otras veces se llama origen á la génesis ideal, á la investigación de la razón del arte, á la deducción del fenómeno artístico por un principio general que contiene en sí mismo el espíritu y la naturaleza; problema filosófico, coronamiento del precedente con el que además coincide, si bien se ha interpretado y resuelto de un modo extraño algunas veces por algunas metafísicas arbitrarias y semifantásticas. Pero cuando se ha tratado luego de investigar la formación histórica de la función artística, se ha caído en el absurdo á que ya hemos hecho referencia. Si la expresión es la primera forma de la conciencia, ¿cómo hemos de buscar el origen histórico de lo que no es producto de la naturaleza, de la premisa de la historia humana? ¿Cómo dar la génesis histórica de una categoría, en la que se comprende toda génesis y todo fenómeno histórico? El absurdo nace de la comparación con las instituciones humanas que se forman, en efecto, durante el curso de la historia, en el que pueden desaparecer y desaparecen. Entre el fenómeno estético y la institución humana—como el matrimonio monogámico ó el feudo—hay una diferencia semejante, en parte, á la de los cuerpos simples y

compuestos en la química. De los unos no puede indicarse la formación, pues no serian simples en ese caso. Si se señala esta formación, deja de ser simple, pasando á los cuerpos compuestos.

El problema del origen del arte, planteado históricamente, se justifica tan sólo cuando se trata de investigar, no ya la formación de la función, sino cuando se trata de fijar en qué parte de la tierra, en qué época de la historia, ha aparecido el arte por primera vez; cuando se indaga, no el origen del arte, sino su historia antigua y primitiva. Problema que se confunde con el de la aparicion de la civilización humana sobre la tierra. Nos faltan datos para resolverlo, pero no la posibilidad abstracta, y sobran, por otra parte, las tentativas de solución y las hipótesis.

El criterio del progreso y la historia.

Toda configuración de la historia humana se basa en el concepto del progreso. No entendemos aquí por progreso la fantástica y metafísica ley del progreso, la cual con fuerza irresistible, empuja á las generaciones humanas á no sé qué destinos definitivos según un plan providencial, que podemos adivinar y comprender después en su lógica.

Una supuesta ley de este género es la negación de la historia misma, de su empirismo y accidentalismo, de su contingencia, que separa de la abstracción el fenómeno concreto. Por la misma razón, el progreso no tiene nada que ver con la llamada ley de la evolución, la cual, si quiere indicar el fenómeno concreto de la realidad que evoluciona—lo que es realidad—no es ley; y si es ley, se confunde con la ley del progreso en el sentido que hemos señalado antes. El progreso de que aquí hablamos no es más que el concepto mismo de la actividad humana, la cual, obrando sobre la materia que le presta la naturaleza, vence sus obstáculos y la somete á sus fines.

El concepto del progreso como actividad humana aplicada á una materia concreta, es el punto de vista del historiador de la humanidad. Quien no sea simple recolector de hechos sueltos, investigador puro ó cronista incoherente, no

podrá escribir la más insignificante narración de hechos humanos si no tiene un punto de vista determinado, una convicción propia del concepto de los hechos sobre los que pretende hacer historia. Del amasijo confuso y discordante de los hechos feos, no se llega á la obra histórica de arte sino mediante esta percepción que hace posible tallar en aquella mole ruda é indigesta una representación determinada. El historiador de una acción práctica debe saber lo que es economía y lo que es moral; el de las matemáticas, qué son las matemáticas; el de botánica, qué es la botánica; el de la filosofía, qué es la filosofía. Si no sabe estas cosas, debe hacerse la ilusión de que las sabe; de otro modo no podrá hacerse tampoco la ilusión de que cuenta una historia.

No podemos extendernos en demostrar la necesidad de este criterio subjetivo que se concilia con la mayor objetividad, imparcialidad y escrupulosidad en la referencia de los datos experimentales, siendo su elemento constitutivo en toda narración de las cosas del género humano. Basta leer cualquier libro de historia para descubrir en seguida el punto de vista de su autor, si éste es historiador digno de tal nombre y sabe cumplir con su misión. Existen historiadores liberales é historiadores reaccionarios, católicos y racionalistas en historia política y social; historiadores metafísicos, empíricos, escépticos, idealistas, espiritualistas, en la historia de la filosofía. Historiadores puramente historiadores, ni los hay ni puede haberlos. ¿Acaso carecían de orientación política ó social Tucídides ó Polibio, Livio y Tácito, Maquiavelo y Guicciardini, Guizot y Thiers, Macaulay ó Balbo, Ranke ó Mommsem? Y en la historia de la filosofía, desde Hegel, que la elevó á gran altura, hasta Ritter, Zeller, Cousin, Lewes, nuestro Spaventa, ¿quién de éstos no ha tenido su concepto de progreso, su criterio de juicio? En la misma historiografía de la Estética, ¿hay acaso una sola obra de algún valor que no parta de un punto de vista informado en esta ó en aquella dirección—hegeliano ó herbartiano—de un punto de vista sensualista, ecléctico ó como sea? Tendría que convertirse en

eunuco político ó científico el historiador que escapara de la necesidad irresistible de tomar partido; la historia no es oficio de eunucos. Éstos serán buenos, á lo sumo, para manejar esos gruesos volúmenes de erudición no completamente inútil, *elumbis atque fracta*, de esa erudición que por algo se llama frailuna.

Si, pues, es inevitable el concepto del progreso, el punto de vista, el criterio, lo mejor que puede hacerse es no tratar de taparlo, sino de extraer de él el mejor provecho. Á éste se tiende por todos, con todas las fuerzas, cuando se forman trabajosa y seriamente las convicciones propias. No se dé crédito á los historiadores cuando afirmen que quieren interrogar los hechos, sin darnos en ellos la personalidad de quien los interroga. Á lo sumo, esa pretensión peca de ingenua y de ilusa. Si verdaderamente son historiadores, darán en los hechos, aunque no lo quieran, su dirección personalísima. Otra cosa es que ellos crean que lo han evitado, velando el concepto, que es el modo más insinuante y persuasivo.

Inexistencia de una sola línea progresiva en la historia artística y literaria.

No pueden prescindir la historia artística y literaria, como todas las historias, del criterio del progreso. No podemos exponer lo que sea realmente una determinada obra de arte sino partiendo de un concepto de éste para fijar el problema artístico que el artista quiera desentrañar y determinar si no ha logrado la solución previa de tal concepto. Importa hacer notar que el criterio del progreso asume en la historia literaria y artística forma distinta de la que asume—ó se cree que asume—en la historia de la ciencia.

Suele representarse toda la historia de la ciencia sobre una línea única de progresión y regresión. La ciencia es lo universal; sus problemas se escalonan en un vasto sistema único, en un problema complejísimo. En el problema de la naturaleza de la realidad y del conocimiento se estrellan todos los pensadores, los contempladores indios y los filósofos griegos, los cristianos y los mahometanos, las cabezas desnudas y las cabezas con turbante, las cabezas con peluca y las cabezas con birrete negro, como dice Heine; se estrellarán

también, como la nuestra, las generaciones futuras. No es cosa de dilucidar ahora si esta esterilidad es propia de la ciencia. Lo que puede afirmarse es que no es propia del arte, porque el arte es intuición, la intuición individualidad, y la individualidad no se repite. Sería también erróneo colocar la historia de la producción artística del género humano en una sola línea progresiva y regresiva. A lo más, generalizando y abstrayendo, puede afirmarse que la historia de las actuales producciones estéticas se reduzca á ciclos progresivos, cada cual con su propio problema y progresivo con relación á él. Cuando algunos se afanan trabajando en torno á una misma materia, sin lograr darle la forma justa, pero logrando que esta forma se aproxime cada vez más á la materia, se dice que progresan. Y cuando consigue una forma definitiva, se añade que se cierra el ciclo, que el progreso se concluye. Ejemplo típico puede ser en este ceso—tómese cualquier ejemplo llegando á su mayor simplificación—el progreso en la elaboración del modo de sentir la materia caballeresca durante el Renacimiento italiano, desde Pulci hasta Ariosto. Insistiendo todavía sobre la materia, á partir de Ariosto, no se pueden obtener más que repeticiones, imitaciones, disminuciones, exageraciones, deshacer lo hecho: la decadencia, en fin. Ejemplo, los epígonos ariósticos. El progreso comienza á recomenzar el nuevo ciclo. Ejemplo: Cervantes, que es abierta y conscientemente irónico. ¿En qué consiste la decadencia general de la literatura italiana á fines del siglo xv, sino en no tener que decir ya cosa alguna, repitiendo, exagerando los motivos manoseados? Si los italianos, en aquel entonces, hubieran sabido al menos expresar su decadencia, no hubieran fracasado por completo, y hubieran anticipado el movimiento literario del período del Resurgimiento. Donde no es la misma la materia, no cabe ciclo progresivo. Así Shakespeare no progresó sobre Dante, ni Goethe progresó sobre Shakespeare, sino que Dante progresó con relación á los autores medioevales de visiones, y Shakespeare sobre los dramaturgos del período isabeliano, y Goethe, con *Werther* y el primer *Fausto*,

sobre los escritores del *Sturm und Drang*. Mas este modo de presentar la historia de la poesía y del arte supone, como ya hemos advertido, algo abstracto, que tiene valor meramente práctico y no rigorosamente filosófico. No solamente el arte de los salvajes no es inferior al de los pueblos más cultos, si es correlativo á las impresiones del salvaje, sino que todo individuo, mejor, todo momento de la vida espiritual de un individuo tiene su mundo artístico, siendo aquellos mundos, artísticamente, incomparables entre sí.

Errores contra esta ley.

Contra esta forma especial del criterio del progreso en la historia artística y literaria, han pecado muchos, que siguen pecando todavía. Hay, por ejemplo, quien se propone representar la infancia del arte italiano en Giotto y su madurez en Rafael ó en el Tiziano, como si Giotto no fuera completo y perfectísimo, dada la materia sentimental que encerraba en su espíritu. No está en sazón, seguramente, de dibujar un cuerpo como Rafael y de darle color como Tiziano, ¿pero acaso estaban en sazón Rafael ó Tiziano de crear el *Matrimonio de San Francisco con la pobreza* ó *La muerte de San Francisco*? El espíritu de Giotto no había sido seducido todavía por la eflorescencia corporal que tantó elevó y estudió el Renacimiento; los de Tiziano y Rafael no sentían curiosidad por determinados movimientos de ardor y de ternura que tanto sedujeron al pintor del siglo XIV. ¿Cómo, pues, comparar donde no hay término de comparación?

Del mismo defecto se resienten las célebres particiones de la historia del arte en el período oriental, desequilibrio entre idea y forma con predominio de ésta; clásico, equilibrio entre idea y forma; y romántico, nuevo desequilibrio entre idea y forma, predominando la idea. Ó también las particiones del arte en arte oriental, imperfección formal; clásica, perfección formal; romántica ó moderna, perfección de contenido y forma. Como puede observarse, los calificativos de clásico y romántico, entre otras significaciones, se han aplicado á los períodos históricos progresivos y regresivos con respecto á

la realización de no sabemos qué ideal artístico de la humanidad.

Otros significados de la palabra «progreso» en el campo de la Estética.

No existe, por ende, un progreso estético de la humanidad. Lo que sucede es que por progreso estético se entiende, no ya lo que literalmente quieren decir las dos palabras emparejadas, sino la acumulación siempre creciente de nuestros conocimientos históricos, que nos hace simpatizar con los productos artísticos de todos los pueblos y de todas las edades, ampliando y perfeccionando, á la vez, nuestro gusto. La diferencia resalta si comparamos el siglo XVIII, tan inepto para salir de sí mismo, con nuestra época que gusta lo mismo del arte griego que del romano, mejor entendidos que antes, sin olvidar el bizantino, el medioeval, el árabe, el del Renacimiento, el del siglo XVI, el barroco, el del siglo XVIII, profundizando, á la vez, en el arte egipcio, babilonio, etrusco, prehistórico. Claro es que no está la diferencia entre el salvaje y el hombre civilizado en las facultades humanas, ya que el uno y el otro tienen lengua, inteligencia, moralidad, siendo hombre completo el salvaje. Está solamente en que el hombre civil penetra y domina con su actividad teórica y práctica una parte del Universo más grande que la que puede conocer el salvaje. No podemos afirmar que nuestros hombres modernos sean más gallardamente morales que Pericles, por ejemplo, pero sí podemos afirmar que somos más ricos que los antiguos, más ricos que todos los demás pueblos y generaciones precedentes.

También se entiende por progreso estético, si bien con impropiedad, la mayor abundancia de las intuiciones artísticas y la menor cantidad de obras imperfectas ó decadentes que una época produce con relación á otra. En este sentido se dice que en las postrimerías del siglo XIII y del siglo XV, se advierte en Italia un progreso estético, un despertamiento artístico.

También se da al progreso estético otra tercera significación, cuando se habla de refinamiento, de complicación de estados anímicos, que nos revelan las obras de arte de los

pueblos más cultos con relación á otros menos cultos, bárbaros, salvajes. En este caso el progreso está en las condiciones complejas de la sociedad, no en la actividad artística, á la que es indiferente la materia.

Tales son los puntos más importantes de la metodología de la historia artística y literaria.

CAPÍTULO XVIII

Conclusión
Identidad de Lingüística y Estética

Resumen de la investigación.

Una mirada retrospectiva sobre el camino recorrido nos probará que nuestro estudio ha desarrollado todo su programa. Después de haber estudiado la índole del conocimiento intuitivo y expresivo, que es el fenómeno estético ó artístico (Capítulos I y II), caracterizado la forma intelectual del conocimiento y las complicaciones secundarias de estas formas (Capítulo III), nos ha sido posible criticar todas las teorías estéticas erróneas que nacen de la confusión de las distintas formas, y de la indebida transfusión de los caracteres de la una á la otra (Capítulo IV), indicando al mismo tiempo los errores que se presentan en la teoría del conocimiento intelectual y de la historiografía (Capítulo V). Pasando después á examinar las relaciones entre la actividad estética y las demás actividades no teóricas sino prácticas del espíritu, hemos indicado el carácter peculiar de la práctica y el lugar en que se coloca con respecto á la teórica, á la que sigue. Naturalmente, á continuación, hemos hecho la crítica de la invasión de los conceptos prácticos en la teoría estética (Capítulo VI), hemos distinguido las dos formas de la actividad práctica en económica y ética (Capítulo VII), llegando al resultado de

que fuera de las cuatro formas que hemos analizado, no existen otras formas espirituales. De cuyo resultado (Capítulo VIII) ha surgido la crítica de toda la Estética metafísica. Como no existen otras formas espirituales de grado análogo, no existen subdivisiones originales de las cuatro divisiones establecidas, y en particular de la estética. De todo esto se desprende la imposibilidad de clases de expresión y la crítica de la retórica, esto es, de la partición de las expresiones en simples y adornadas y de las subclases (Capítulo IX). Pero el fenómeno estético, por la ley de la unidad del espíritu, es, á la vez, fenómeno práctico y como tal productor de placer y de dolor lo que nos ha llevado á estudiar los sentimientos del deber en general, y los del valor estético y de lo bello en particular (Capítulo X), á criticar la Estética edonista en sus apariciones y complicaciones varias (Capítulo XI), y á separar del sistema estético la larga serie de los conceptos pseudo-estéticos que á él se habían incorporado (Capítulo XII). Partiendo de la producción estética á los fenómenos de la reproducción, hemos investigado primeramente la fijación externa de la expresión estética para los fines de la reproducción, que es el llamado bello físico, lo mismo el natural que el artificial (Capítulo XIII). Después, sentada tal distinción, hemos hecho la crítica de los errores que proceden de la confusión del lado físico con el estético de los fenómenos (Capítulo XIV) é indicada la significación de la técnica artística, de la técnica al servicio de la reproducción, criticando, de esta suerte, las divisiones, los límites y las clasificaciones de cada una de las artes, y estableciendo las relaciones del arte con la economía y con la moral (Capítulo XV). Como, por otra parte, no basta la existencia de los objetos físicos estimulantes para la plena reproducción estética, requiriéndose para ella, además, la reevocación de las condiciones en que el estímulo obró por vez primera, hemos estudiado también la función de la erudición histórica, cuyo fin consiste en comunicarnos con las obras del pasado y en servir de fundamento al juicio estético (Capítulo XVI). Y hemos cerrado nuestro estudio probando

de qué suerte la reproducción obtenida ha sido elaborada por las categorías intelectuales, ó lo que es igual, con una indagación sobre la metodología de la historia artística y literaria. (Capítulo XVII).

Hemos considerado, pues, el fenómeno estético en sí mismo y en relación con las demás actividades del espíritu, con el sentimiento del placer y del dolor, con los fenómenos que se llaman físicos, con la memoria y con la elaboración histórica. El fenómeno estético lo hemos estudiado desde que se nos presenta como sujeto, hasta que se convierte en objeto; desde el momento en que nace hasta el en que se cambia por el espíritu en argumento histórico.

Acaso nuestro estudio parezca algo deficiente, cuando se le compare extrínsecamente con los gruesos volúmenes que suelen consagrarse generalmente á la Estética. Pero si se observa en aquellos volúmenes que de diez partes nueve están llenas de materias impertinentes, como las definiciones psicológicas y metafísicas de los conceptos pseudo-estéticos, sublime, cómico, trágico, humorístico, etc., como la exposición de las consabidas Zoología, Botánica y Mineralogía estéticas, y de la historia universal juzgada estéticamente; si se observa que contienen la historia concreta, pero mutilada por lo común, del arte y de la literatura, con los inevitables juicios sobre Homero y Dante, Ariosto y Shakespeare, Beethoven y Rossini, Miguel Angel y Rafael, nuestro libro no será juzgado como deficiente, sino como mucho más amplio que los tratados corrientes, los cuales, por lo demás, olvidan ó, á lo más, desfloran apenas la mayor parte de los problemas difíciles, verdaderamente estéticos, sobre los cuales hemos sentido el deber de trabajar.



Identidad de la Lingüística con la Estética.

Hemos estudiado, por ende, la Estética como ciencia de la expresión en todos sus aspectos; pero nos falta justificar el subtítulo de Lingüística general que hemos añadido al título de nuestro libro y esclarecer la tesis de que la ciencia del arte y la del lenguaje, la Estética y la Lingüística, en cuanto verdaderas ciencias, son, no dos ciencias distintas,

sino una sola ciencia. No creemos que exista una Lingüística especial, pero la anhelada ciencia lingüística, la Lingüística general, en lo que tiene de reductible á filosofía, no es sino Estética. El que se ocupa de la Lingüística general, de la Lingüística filosófica, se ocupa de los problemas estéticos y viceversa. Filosofía del lenguaje y filosofía del arte son la misma cosa.

En efecto; para que la Lingüística fuese ciencia distinta de la Estética, no podría tener por objeto la expresión, que es precisamente el fenómeno estético, lo que vale tanto como negar que el lenguaje sea expresión. Una emisión de sonidos, que no exprese nada, no es lenguaje; el lenguaje es sonido articulado, limitado, organizado para la expresión. Por otra parte, para que la Lingüística fuese ciencia especial con relación á la Estética, debiera tener por objeto una clase especial de expresiones. Ahora, que ya hemos demostrado que no existen clases de expresiones.

Formulación estética de los problemas lingüísticos. Naturaleza del lenguaje.

Los problemas que procura resolver y los errores que trata de combatir la Lingüistica son los mismos que preocupan é intrigan á la Estética. Aunque no sea fácil en todas las ocasiones, es posible reducir las cuestiones filosóficas de la Lingüística á su fórmula estética.

Las mismas polémicas acerca de la índole de la Lingüística hallan eco en las polémicas acerca de la índole de la Estética. Así se ha discutido si la Lingüística es disciplina histórica ó científica y, apartando lo científico de lo histórico, se ha preguntado si la Lingüistica pertenece á las ciencias naturales ó á las psicológicas, conprendiéndose en estas últimas así la Psicología empírica como las Ciencias del espíritu. Lo mismo ha sucedido en Estética, pues algunos, confundiendo la expresión estética con la de significación física, la consideran como ciencia natural, mientras otros, confundiendo la expresión en su universalidad con la clasificación empírica de las expresiones, la han considerado como ciencia psicológica. Hay también otro tercer grupo de estudiosos para el que la Estética es una recolección de hechos históricos, pues niegan la

posibilidad de una ciencia para tal materia, hasta que no se llegue á reconocer que la Estética pertenece á las ciencias de las actividades ó valores, que son las ciencias del espíritu.

La expresión lingüística ó la palabra ha sido considerada, á las veces, como una interjeción, comprendida en las llamadas expresiones físicas de los sentimientos, comunes á los hombres y á los animales. Pero no se ha tardado gran cosa en reconocer que entre un ¡ay!, reflejo físico del dolor, y el ¡ay! usado como palabra, hay todo un abismo. Abandonada la teoría de la interjeción—ó del ¡ay, ay! como la llaman burlonamente los lingüistas alemanes—se ha caído en la de la asociación ó convención, la que cae bajo la misma objeción que destruye el asociacionismo estético en general: la palabra es unidad, no multiplicidad de imágenes, y la multiplicidad presupone, no explica, la expresión susceptible de explicación. Una variación del asociacionismo lingüístico es la variación imitativa, la teoría de la onomatopeya, que los lingüistas conocen despectivamente con el nombre del «¡guau, guau!», de la imitación del ladrido de los perros, que debe dar el nombre al perro, según los partidarios de la tendencia onomatopéyica.

La teoría reinante en nuestros tiempos en torno al lenguaje—cuando no se cae en un naturalismo craso—consiste en una suerte de eclecticismo ó mezcla de las distintas teorías á que nos hemos referido, afirmando que el lenguaje es producto en parte de interjeciones y en parte de onomatopeyas y convenciones, doctrina completamente digna de la decadencia científica y filosófica de la segunda mitad del siglo XIX.



Origen del lenguaje y su desarrollo.

Hemos de notar aquí el error en que han caído aquellos lingüistas que habiendo penetrado perfectamente la naturaleza activa del lenguaje, cuando admiten que éste ha sido creación espiritual en su origen, sostienen que se ha ido acrecentando por asociación en gran parte. Pero no vale el distingo. Origen tiene que significar, en este caso, naturaleza, índole. Si el lenguaje es creación espiritual, será siempre creación; si asociación, tendrá que serlo desde el principio. El





error procede de no haber advertido el principio general estético que hemos admitido, á saber: que las expresiones producidas deben descender á impresiones para dar lugar á nuevas impresiones. Cuando producimos nuevas palabras, transformamos, por ló común, las antiguas, variando y ampliando su significación; mas este procedimiento no es asociativo, sino creador, cuando la creación utiliza las impresiones como material, no del hipotético hombre primitivo, sino del hombre que vive en sociedad desde siglos, y que ha imaginado, por decirlo así, tantas cosas en su organismo físico, y entre ellas, tanto lenguaje.

Relación entre Gramática y Lógica.

En Lingüística se ha presentado la cuestión de la distinción entre el fenómeno estético y el intelectual, del mismo modo que la de la relación entre Gramática y Lógica. Tal cuestión ha tenido dos soluciones parcialmente verdaderas, la de la indisolubilidad de Gramática y Lógica y la de la solubilidad. La solución completa es que, así como la forma lógica es indisoluble de la gramatical—estética—ésta es disoluble de aquélla.

Los géneros gramaticales y partes del discurso.

Si contemplamos una pintura que representa, por ejemplo, un individuo que camina por un sendero campestre, podemos decir: «Esta pintura representa un movimiento que si se concibe como voluntario, se llama acción. Mas como todo movimiento supone materia, y toda acción un ente que actúa, esta pintura representa ó una materia ó un ente. Este movimiento acaece en un lugar que és un pedazo de un astro determinado—la Tierra—de lo que se llama tierra firme, y con más propiedad, de un pedazo de tierra con árboles y cubierto de hierba, que se llama campo, surcado natural ó artificialmente por un sendero. Ahora bien; del astro que se llama Tierra no hay más que un ejemplar; la Tierra es un individuo. Tierra firme, campo, sendero, son géneros ó universales, porque hay más tierras firmes, más campos, otros senderos». Tales consideraciones podrían continuar un buen rato. Substituyendo la pintura que hemos imaginado por una frase que diga: «Pedro camina por un sendero campestre», y haciendo las mismas

consideraciones, obtenemos los conceptos de verbo—movimiento ó acción —de nombre—materia ó agente —de nombre propio, de nombre común, etc.

¿Qué hemos hecho en estos dos casos? Ni más ni menos que someter á una elaboración lógica lo que se presentaba antes elaborado estéticamente; hemos destruído lo estético por lo lógico. Pero como en la Estética general el error se inicia cuando se quiere retornar desde lo lógico á lo estético, y cuando se pregunta cuál es la expresión del movimiento, de la acción, de la materia, del ente, de lo general, de lo individual, etc., así en materia de lenguaje, el error comienza cuando al movimiento ó á la acción se llama verbo, al ente ó materia nombre y substantivo, y con todo esto, nombre, verbo, etc., se hacen categorías lingüísticas ó partes del discurso. La teoría de las partes del discurso es, en el fondo, la misma de los géneros artísticos y literarios, ya criticada en Estética.



No es cierto que el nombre ó el verbo se expresen con palabras determinadas, distintas unas de otras. La expresión es un todo indivisible; el nombre y el verbo no existen en ella, sino que son abstracciones que forjamos, destruyendo la única realidad lingüística, la proposición. La cual es de considerarse, no como lo hacen las gramáticas, sino como organismo expresivo de sentido completo, desde una exclamación á un poema. Esto que parece una paradoja, es, sin embargo, una verdad sencillísima.



Y así como en Estética, á causa del error apuntado, se consideran imperfectas las producciones artísticas de algunos pueblos, en los que parece faltar los pretendidos géneros, del mismo modo en Lingüística la teoría de las partes del discurso ha engendrado el error análogo de distinguir las lenguas en formadas é informes, según que aparezcan ó no aparezcan las consabidas partes del discurso, los verbos, por ejemplo.

La individualidad del hablar y la clasificación de las lenguas.

La Lingüística ha descubierto también el principio de la individualidad irreductible del fenómeno estético al afirmar que la palabra es lo realmente hablado, y que no hay dos palabras verdaderamente idénticas, destruyendo, de esta guisa,

los sinónimos y los homónimos, y mostrando la imposibilidad de traducir verdaderamente una palabra en otra, del dialecto á la lengua, de la lengua materna á la lengua extranjera.

Pero luego, no cesa con este punto de vista el intento de clasificar las lenguas. Las lenguas no tienen realidad aparte de las proposiciones ó conjunto de proposiciones realmente pronunciadas ó escritas por estos ó los otros pueblos en períodos determinados, esto es, fuera de las obras de arte en que las lenguas existen concretamente. Y ¿qué es el arte de un pueblo determinado sino el conjunto de todas sus producciones artísticas? ¿Qué es el carácter de un arte—del arte griego ó de la literatura provenzal—sino la fisonomía común á tales producciones? ¿Cómo puede responderse á esta pregunta más que haciendo la historia del arte, de la literatura, de la lengua en acción?

Parece que este razonamiento, que destruye muchas de las comunes clasificaciones de las lenguas, no destruye la reina de las clasificaciones, la histórico-genealógica, gloria de la filología comparada. Así es, en efecto. Y ¿por qué así? Precisamente porque la clasificación histórico-genealógica no es una clasificación. Quien hace historia no clasifica. Los mismos filólogos se han apresurado á decir que las lenguas disponibles en serie histórica—aquellas cuya serie ha vuelto á trazarse—son, no géneros ó especies distintos ó separados, sino un conjunto de hechos en las varias fases de su desenvolvimiento.

Imposibilidad de una gramática normativa.

Se ha considerado el lenguaje como acto de voluntad y de arbitrio. Otros, por el contrario, se han dado cuenta de la imposibilidad de crear el lenguaje artificial y voluntariamente. *Tu, César, civitatem dare potes homini, verbo non potes!*, se dijo al Emperador romano.



La naturaleza estética—y por ende teórica—de la expresión, nos proporciona el medio de descubrir el error científico, que consiste en el concepto de una Gramática—con normas—que contenga los preceptos y reglas del bien hablar. El

buen sentido se ha rebelado siempre contra este error; ejemplo de esta rebelión es la frase de «¡Tanto peor para la Gramática!» atribuída á Voltaire. Además reconocen la imposibilidad de una gramática los mismos que la enseñan, cuando advierten que no hay reglas para escribir bien, que no hay reglas sin excepción, y que el estudioso de la gramática debe guiarse principalmente por lecturas y ejemplos que formen su gusto literario. La razón científica de la imposibilidad estriba en algo que ya hemos demostrado antes, pues una técnica de lo teórico representa una contradicción en términos. Y ¿qué quiere ser la Gramática normativa, sino una técnica de la expresión lingüística, ó lo que es igual, de un fenómeno teórico?

Organismos didascálicos.

Muy distinto es el caso cuando se considera la Gramática como disciplina empírica, como conjunto de esquemas útiles al aprendizaje de las lenguas, sin pretensión alguna de verdad filosófica. Las abstracciones de las partes del discurso son entonces admisibles y provechosas.



Muchos de los libros que llevan el título de tratados de lingüística quisieron tener un organismo meramente didascálico cuando no pasan de ser manuales escolásticos.

En ellos, en efecto, se encuentra de todo un poco generalmente; desde la descripción del aparato fónico y de las máquinas artificiales que pueden imitarlo—fonógrafos—hasta los resúmenes con los resultados más importantes obtenidos por la filología indoeuropea, semítica, china, etc.; desde las generalidades filosóficas sobre el origen y la naturaleza del lenguaje á los consejos sobre la encuadernación, la caligrafía y la ordenación de las papeletas para los despojos filológicos. Tales nociones, que se dan en estos libros fragmentariamente en torno al lenguaje en su esencia, en torno al lenguaje como expresión, se traducen en nociones de Estética. Fuera de la Estética, que da el conocimiento de la naturaleza del lenguaje, y de la Gramática empírica, que es un expediente pedagógico, no queda más que la Historia de las lenguas en su realidad viviente, la historia de las producciones literarias concretas, substancialmente idéntica á la Historia de la literatura.

Los fenómenos lingüísticos fundamentales ó las raíces.

El mismo error de confundir lo físico, del que se derivan las formas elementales de lo bello, cometen aquéllos que investigan los fenómenos lingüísticos elementales, dando este nombre á las divisiones de las series más largas de sonidos físicos en series más breves. Sílabas, vocales, consonantes, las series de sílabas llamadas palabras, que consideradas en sí mismas carecen de sentido preciso, son, no fenómenos del lenguaje, sino simples conceptos físicos de sonidos.

Otro error del mismo género es el de las raíces, á las cuales los filólogos más avisados dan un valor harto relativo. Confundiendo entre sí los fenómenos físicos y los fenómenos lingüísticos ó expresivos, y considerando que en el orden de las ideas lo simple está antes que lo complejo, se concluía pensando que los fenómenos físicos más pequeños son los fenómenos físicos más sencillos. De aquí la consabida necesidad de que las lenguas más antiguas, las primitivas, fuesen las monosilábicas, de aquí la deducción de que el progreso de la investigación histórica ha de conducir á descubrir raíces monosilábicas. Pero la primera expresión que concibió el primer hombre—pensemos esto para seguir la fantástica hipótesis—pudo tener un reflejo mímico, no fónico; pudo traducirse en gesto, no en voz. Suponiendo que la expresión se exteriorizara en una voz, no vemos la razón de suponer que esta voz fuese monosilábica y no polisilábica. Los filólogos se encastillan voluntariamente en su ignorancia y en su impotencia, cuando no aciertan á convertir lo polisilábico en monosilábico, y esperan en el porvenir. Su fe no tiene fundamento alguno. De la misma suerte, su acusación es un acto de humildad derivada de una presunción errónea.

Por lo demás, los límites de las sílabas, como los de las palabras, son enteramente arbitrarios y distintos á lo mejor en su uso empírico. El hablar primitivo ó el hablar del hombre inculto es una sucesión, apartada de toda conciencia refleja, de la división de la palabra y de las sílabas que se enseña en las escuelas. En tales divisiones no puede descansar ninguna ley de verdadera Lingüística. Véase, como prueba

de valor, la confesión de los lingüistas que hacen del hiato, de la cacofonía, de la diéresis, de la sindéresis, no leyes fonéticas, sino de gusto y conveniencia, esto es, leyes estéticas. Y ¿qué leyes de palabras hay que no sean, á la vez, leyes de estilo?

Del prejuicio de una medida racionalista de lo bello, del concepto que hemos apuntado de lo falso absoluto en Estética, derívase la investigación de la lengua modelo, del modo de reducir el uso lingüístico á la unidad; la cuestión—como la hemos llamado nosotros en Italia—de la unidad de la lengua. El juicio estético y la lengua modelo.

El lenguaje es una creación perpétua; lo que se expresa lingüísticamente no se repite más que como reproducción de lo ya producido; las impresiones, siempre nuevas, dan lugar á cambios continuos de sonidos y significados, á expresiones siempre nuevas. Buscar la lengua modelo equivale á buscar la inmovilidad del movimiento. Cada uno habla, debe hablar, con arreglo á los ecos que las cosas despiertan en su espíritu, con arreglo á sus impresiones. Con razón el más convencido partidario de cualquiera solución del problema de la unidad de la lengua—de la lengua latinizante, de la del siglo XIV, de la florentina—no se atreve á aplicar su teoría cuanto trata de comunicar sus pensamientos ó de hacerse entender de los demás. Y es que observa que el tratar de sustituir la palabra latina, florentina, del siglo XIV, la que sea, á la de diverso origen que responde á sus impresiones, equivale á falsear éstas. De hombre que habla se convertiría en vanidoso oyente de sí mismo, de hombre serio en pedante, de hombre sincero en histrión. Escribir con arreglo á una teoría no es escribir; á lo sumo, es hacer literatura.

La cuestión de la unidad de la lengua torna á aparecer en todo momento; siendo insoluble, se funda en un falso concepto de la lengua, la cual no es arsenal de armas bruñidas y útiles, como no lo es tampoco el vocabulario, que por progresivo que sea y por utilidad que nos reporte, es cementerio de cadáveres más ó menos embalsamados, conjunto de abstracciones.

No queremos con este modo algo brusco de cortar la

cuestión de la lengua modelo ó de la unidad de la lengua, aparecer irrespetuosos con las numerosas huestes de literatos que la han agitado en Italia. Sospechamos, sin embargo, que aquellas ardientes polémicas eran, en el fondo, polémicas de esteticismo, no de ciencia estética; de literatura, no de teoría de literaria; palabras y escritos corrientes, no de ciencia lingüística. Su error consistía en transformar la manifestación de una necesidad en una tesis científica; la exigencia de que los elementos de un pueblo dividido dialectamente se entendieran con más facilidad, mejor que la investigación de una lengua única é ideal. Investigación tan absurda como la de la lengua universal, de una lengua que tenga la inmovilidad del concepto y de la abstracción. La necesidad social de entenderse con mayor facilidad no se satisface más que con la universalización de la cultura, con el crecimiento de las comunicaciones y de los cambios intelectuales de la humanidad.



Conclusión. Bastan las observaciones precedentes para probar que todos los problemas científicos de la Lingüística son los mismos problemas de la Estética, que los errores y la verdad en la una son la verdad y los errores en la otra. Si la Lingüística y la Estética parecen dos ciencias distintas, deriva del hecho de considerar á aquélla como gramática, ó como mezcla de gramática y de filosofía, como un arbitrario esquema mnemotécnico, no como ciencia racional y filosofía pura del lenguaje. La gramática, ese algo gramatical, lleva á las inteligencias el prejuicio de que la realidad del lenguaje consiste en palabras aisladas y combinables, no en discursos vivientes, en organismos expresivos, realmente indivisibles.

Los lingüistas de capacidad filosófica que han profundizado mejor las cuestiones sobre el lenguaje se encuentran—para usar una imagen, manoseada, pero eficaz—en la situación de los trabajadores de un túnel; en ciertos momentos deben oir las voces de sus compañeros, los filósofos de la Estética, que están del otro lado. A ciertas alturas de elaboración científica, la Lingüística, como filosofía, debe fundirse en la Estética. Y se funde, en efecto, sin dejar residuos.

SEGUNDA PARTE

HISTORIA

CAPÍTULO I

LAS IDEAS ESTÉTICAS EN LA ANTIGÜEDAD GRECO-ROMANA

Punto de vista de nuestra Historia de la Estética.

Se ha discutido muchas veces si la ciencia estética es antigua ó moderna, si ha nacido por primera vez en el siglo XVIII ó si apareció en el mundo greco-romano. Esta cuestión, naturalmente, no es de hechos exclusivamente, sino de criterios; resolverla de un modo ó de otro depende de la idea que cada uno se forme de la índole de la Estética, y de la que adopte luego como medida ó término de comparación (1).

Nuestro punto de vista es que la Estética es la ciencia de la actividad expresiva—representativa, fantástica.— La Estética surge para nosotros cuando se determina científicamente la naturaleza de la fantasía, de la representación, de la expresión ó como quiera llamarse la postura del espíritu que es teórica y no intelectual; postura productora de conocimientos individuales y no universales. Fuera de este punto de vista, se nos antoja que todo lo demás se reduce á desviaciones y errores.



De distinto modo pueden producirse tales desviaciones.

---

(1) *Teoría*, páginas 186-191. Con la indicación «Teoría» nos referiremos siempre á la primera parte de este volumen. Las citas hechas exclusivamente con el nombre del autor, ó las abreviadas, se refieren á trabajos históricos y críticos, cuyo título completo puede verse al final en el apéndice bibliográfico.

Siguiendo la distinción y empleando la frase de que se valió, en caso análogo, un gran filósofo italiano (1), diremos que tales desviaciones se dan por exceso ó por defecto. Desviación por defecto será la que niegue una especial actividad estética ó fantástica ó, lo que es lo mismo, la que niegue la autonomía, mutilando, de esta guisa, la realidad del espíritu. Desviación por exceso será la que sustituye ó sobrepone á aquella actividad otra que no se encuentre en la experiencia de la vida interna, una actividad misteriosa y efectivamente irreal. Tales desviaciones—véase la parte teórica de este libro—toman distintas formas. La desviación por defecto puede ser: *a)* hedonista pura, en cuanto considera y acepta el arte como un simple fenómeno de placer sensual; *b)* hedonista rigorosa en cuanto considera el arte como placer sensual, declarándole enemigo de las demás actividades humanas; *c)* hedonisto-moralista ó pedagógica, en cuanto transige, pues á pesar de considerar el arte como fenómeno sensual, declara que puede, lejos de ser nocivo, prestar algún servicio á la moral, siempre que esté sometido á ella y la obedezca (2). Las formas de la segunda desviación, que nos atrevemos á calificar de místicas, son indeterminables *à priori*, porque pertenecen al sentimiento y á la fantasía en sus infinitos matices y variedades.

Direcciones erróneas y tentativas de Estética en la antigüedad greco-romana.

El mundo greco-romano nos presenta todas estas formas fundamentales de desviación: el hedonismo puro, el moralismo ó pedagogismo, el misticismo, y con éstas, la más solemne y célebre de las negaciones rigoristas del arte.

Nos presenta también algunos destellos de la teoría de la expresión ó de la pura fantasía; pero nada más que destellos y tentativas. Ahora bien; puestos á intervenir en la controversia de si la Estética es ciencia antigua ó moderna, nos colocamos al lado de los que afirman su modernidad.

---

(1) Rosmini, *Nuovo saggio sull'origine delle idee*, sez. III y IV, clasificación de las teorías del conocimiento.

(2) *Teoría*, págs. 134-135.

Una ojeada rápida á las teorías de la antigüedad bastará para justificar nuestra posición. Rápida ojeada hemos dicho, porque no es cosa de entrar en particulares menudos, recogiendo todas las observaciones desparramadas en los escritores antiguos sobre el arte, ni de rehacer un trabajo tantas veces y tan perfectamente hecho. Por lo demás, tales ideas, proposiciones y teorías han pasado al patrimonio común de los conocimientos, juntamente con la cultura clásica.

Aquí, pues, mejor que en otra parte cualquiera de la historia, conviene hablar por referencias y señalar únicamente las líneas generales del desenvolvimiento estético.

Origen del problema estético en Grecia.

El arte, la facultad artística se convirtió en Grecia en problema filosófico después del movimiento sofístico y como consecuencia de las polémicas socráticas. Por lo común, los historiadores de la literatura bucean los orígenes de la estética helénica en el primer albor de la crítica y de la reflexión en torno á las obras poéticas, pictóricas, plásticas; en los juicios que se formulaban con ocasión de los torneos poéticos, en las observaciones que se hacían sobre los procedimientos de los artistas, en las proximidades entre pintura y poesía conservadas en los dichos que se atribuyen á Simónides y Sófocles, finalmente, en la aparición de aquella palabra que sirve para agrupar entre sí distintas artes, reconociendo su parentesco—mímesis ó mimética (μιμησις)—y que oscila entre «significación» é «imitación». Otros hacen remontar la Estética griega á los ataques que los primeros filósofos naturalistas y moralistas emplean contra las fábulas, las imaginaciones y el vestido de los poetas, á las interpretaciones de sentido oculto (ὑπόνοια), ó para decirlo con palabra moderna, á las interpretaciones alegóricas, empleadas para defender el buen nombre de Homero y de los demás poetas; en una palabra, al antiguo divorcio entre filosofía y poesía, como dijo Platón (1). Pero, á decir verdad, ninguna de estas reflexiones, observaciones y discusiones, encerraba una cuestión filosófi-

(1) *Respublica*, l. X. (607).

ca sobre la naturaleza del arte. Ni siquiera el movimiento sofístico era favorable al nacimiento de esta cuestión. La atención recaía entonces sobre los hechos internos ó psíquicos que se concebían como meros fenómenos de opinión ó de sentimiento, de placer ó dolor, de ilusión, arbitrio ó capricho. Y donde no hay verdadero ó falso, bueno ó malo, no puede haber cuestión de bello ó feo, ni diferencia entre verdadero y bello, entre bello y bueno. Se suscita entonces, á lo más, el problema genérico de lo racional y de lo irracional, pero no el de la naturaleza del arte que presupone establecida y resuelta la diferencia entre racional é irracional, material y espiritual, mero hecho y mero valor. Si, pues, el período sofístico fué necesariamente el que tenía que preceder á los descubrimientos de Sócrates, el problema estético tenía que surgir después de Sócrates. Y surgió, en efecto, con Platón, autor de la primera, mejor aun, de la sola verdaderamente grandiosa negación del arte que aparece en la historia de las ideas.

La negación rigorista de Platón.

¿Son el arte y la *mímica* un fenómeno racional ó irracional? ¿Pertenecen á la región noble del alma donde se encuentran la filosofía y la virtud, el espíritu, ó se agitan en las viles y bajas zonas de la sensualidad y de la pasión en bruto? He aquí la pregunta que se hace Platón (1) planteando de este modo, por vez primera, el problema estético. Gorgias, sofista, podría notar con su sutileza escéptica, que la representación trágica es un engaño, el cual—¡cosa extraña!—da honor á quien engaña y á quien se engaña, de tal suerte que es vergonzoso no saber engañar y no dejarse engañar (2); y aquí se detendría. Era aquello, para él, un hecho como otro cualquiera. Pero Platón, filósofo, tenía que resolver: si era engaño, había que prescindir de la tragedia y de las demás representaciones miméticas, colocándolas entre las cosas despreciables, en la parte animal del hombre. Pero si no era engaño,

(1) *Respublica*, l. X. Pasim.

(2) Plutarco, *De audiendis poëtis*, cap. I.

¿qué era entonces? ¿Qué puesto correspondía al arte entre las altas funciones de la filosofía y del buen obrar? Es conocidísima su respuesta. La mímica no realiza las ideas, ó sea la verdad de las cosas, sino que reproduce las cosas naturales y artificiales, pálidas sombras de las ideas; es una disminución, un trabajo de tercer orden. El pintor de un objeto es imitador de lo que ha hecho un artífice, el cual, á su vez, ha imitado la idea divina. El arte, pues, pertenece, no á la región alta y racional del ánimo (τοῦ λογιστικοῦ ἐν ψυχῇ) sino á la sensual; no es refuerzo, sino corrupción de la mente (λώβη τῆς διάνοιας); no puede aprovechar sino al placer sensual que turba y ofusca. Por esta razón la mímica, las poesías y los poetas deben ser excluídos de la República perfecta. Platón es la expresión cabal de los que no aciertan á percatarse de una forma del conocimiento que no sea la intelectual. Platón había observado perfectamente que la imitación se detiene en las cosas naturales, en la imagen (τὸ φάντασμα) sin llegar al concepto, á la verdad lógica (ἀλήθεια) que suelen ignorar los pintores y los poetas. Pero su error consistía en creer que del lado acá de la verdad intelectiva no hay otra forma de verdad; que aparte ó antes de la inteligencia, descubridora de las ideas, no hay más que pasión y sensualidad. El fino sentido estético de Platón no recogía ese razonamiento degradador del arte; él mismo declaraba que se llenaría de satisfacción si alguien le mostraba el modo de justificar el arte, colocándolo entre las funciones altas y espirituales. Como nadie le ayudó en ello, como el fenómeno artístico, con su apariencia de falsedad, repugnaba á su conciencia, y la razón le impelía (ὁ λόγος ᾕρει) á colocarlo y relegarlo entre sus iguales, obedecía resueltamente á su conciencia y á su razón (1).

El hedonismo y el moralismo estéticos.

En cambio, otros no sintieron semejantes escrúpulos y aun cuando aquí y allá, en las escuelas posteriores, entre retóricos y gente menuda, el arte fué siempre considerado como achaque de placer sensual, no se sintió, por esto mismo, ne-

(1) *Respublica*, l. X.

cesidad de combatirlo ni de deshacerse de él. Ahora, que se había llegado á tal extremo para lograr el consentimiento de la opinión general, que si es amiga del arte no lo es menos de la razón y de la moralidad. Por eso, racionalistas y moralistas, constreñidos á recordar la fuerza de la condenación platónica, buscaron una reparación ó un término medio. Admitamos lo sensual en el arte. ¿Es posible, sin embargo, deshacernos, sin más ni más, de lo sensual y de lo agradable? ¿La frágil naturaleza humana puede nutrirse únicamente de los fuertes manjares de la filosofía y de la moralidad? ¿Pueden inculcarse la verdad y el bien á los mozos y al pueblo sin concederles ningún pasatiempo? ¿El hombre no tiene siempre algo de muchacho y de pueblo para tratarle de ese modo? ¿No hay peligro de que se rompa el arco demasiado tenso? Estas consideraciones preparaban el camino á la justificación del arte, mostrando que si éste era irracional en sí mismo, podía servir, desde luego, para un fin racional. De aquí la investigación del fin extrínseco del arte que substituye á la de la esencia y del fin intrínseco. Reducido el arte á simple engaño agradable, á enervamiento de los sentidos, convenía someter la acción práctica de la producción del engaño, como cualquiera otra acción, al fin moral. El arte, desprovisto de su dignidad propia, estaba obligado á aceptar otra de reflejo y acatamiento. Sobre la base hedonista se construyó, por ende, la teoría moralista y pedagógica. El artista, comparable según el hedonista puro á una mujerzuela, se trocó para el moralista en un pedagogo. Hetaira ó pedagogo: he aquí las figuras que simbolizaban las dos concepciones del arte divulgadas en la antigüedad, siguiendo ésta las huellas de la primera.

Antes que Platón, con su resuelta negación indujese á las mentes á esta puerta de escape, la crítica literaria de Aristófanes estaba completamente henchida de la idea pedagógica: «lo que á los muchachos son los maestros, son á los jóvenes los poetas» (τοῖς ἡβῶσιν δὲ ποιηταί) dice en un célebre verso (1).

(1) *Ranæ*, v. 1.055.

Pero también pueden hallarse huellas de esta concepción en el mismo Platón—en los diálogos en que parece desistir de las rigorosas conclusiones de la *República*—y en Aristóteles, bien en la *Política*, donde determina los elementos educativos de la música, bien en la *Poética*, donde habla obscuramente de una catástrofe trágica, aunque, leyendo la Poética por cierto, parece que podemos sospechar que Aristóteles tuviese algo así como un indicio de la idea moderna de la virtud libertadora del arte (1). Más tarde, la teoría pedagógica fué el punto de vista predilecto de los estóicos. Ampliamente la desarrolla y defiende Estrabón en la introducción á su obra geográfica, combatiendo á Eratóstenes, que había hecho consistir la poesía en un simple deleite que no reportaba enseñanza alguna. Estrabón sostenía, por el contrario, la opinión de los antiguos de que la poesía era «una filosofía primitiva (φιλοσοφίαν τινὰ ...πρώτην) que forma los jóvenes para la vida, enseñadora, mediante el placer, de las costumbres, de los afectos y de las acciones». Por eso—decía—la poesia ha formado siempre parte de la educación, por eso no se puede ser buen poeta si no se es hombre bueno (ἄνδρα ἀγαθόν.) De las fábulas se sirvieron antes los legisladores y fundadores de ciudades para aconsejar y atemorizar; después, este oficio, necesario á las mujeres, á los chicuelos y á los mismos adultos, pasó á los poetas. Con la ficción, con la mentira, se acaricia y se domina á las multitudes (2). «Muchas mentiras dicen los poetas», (πολλὰ ψεύδονται ἀοιδοί) dice un hemistiquio recordado por Plutarco, que en su opúsculo declara menudamente la manera cómo han de leer los jóvenes á los poetas (3). Para Plutarco la poesía sirve de preparación á la filosofía, filosofía que no parece tal y que deleita por eso, como deleitan en los convites las carnes y los pescados aderezados de tal guisa que no lo parecen; filosofía dulcificada por la fábula, parecida á la

(1) Platón, *Leges*, l. II; Aristóteles, *Poética*, cap. XIV, *Politica*, l. VIII.

(2) Estrabón, *Geographica*, I, cap. II, §§. 3-9.

(3) Textos recogidos en E. Müller, *Gresch. d. Th. d. k.* I, págs. 57-85.

vid que se planta frente á la mandrágora y que produce un vino que convida al sueño reparador. No es posible pasar desde las densas tinieblas á la luz del sol sin que antes se adiestre la vista en una luz velada y discreta. Los filósofos, para exhortar é instruir, toman los ejemplos de las cosas verdaderas, y los poetas hacen lo mismo con la fábula y la ficción (1).

En la literatura romana Lucrecio hizo, á propósito de su poema, el conocido parangón de los muchachos, á quienes los médicos «*prius oras pocula circum Contingunt mellis dulci flavoque liquore*» (2) para suministrar el amargo brebaje. Horacio, en algunos versos de su Epístola á los Pisones, que han llegado á ser proverbiales, en los que parece acudió á las fuentes del griego Neotolemo de Pario, ofrece las dos concepciones del arte meretriz y del arte pedagogo: «*Aut prodesse volunt aut delectare poëtae... Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci*» (3). De este modo se confundía el oficio del poeta con el del orador, hombre práctico con miras prácticas, por lo que llegó á discutirse si había de considerarse á Virgilio como orador ó como poeta. *Virgilius ¿poëta an orator?* Lo mismo al poeta que al orador se le señalaron los tres fines de *delectare*, de *movere*, de *docere*. Distinción que es acaso demasiado empírica, ya que el *delectare* es un medio, el *docere* parte del *movere;* mover al bien, y entre los distintos bienes, el de la instrucción. Análogamente, del orador y del poeta se dijo—recordando el origen prostituído de su misión y con significativa ingenuidad metafórica—que habían de emplear el lenocinio de la forma.

La Estética mística en la antigüedad.

La concepción mística que considera al arte como un medio especial de santificarse, de entrar en relaciones con lo Absoluto, con el Sumo Bien, con la raíz última de las cosas, aparece ya en las postrimerías de la edad antigua, casi al na-

---

(1) PLUTARCO, *De aud. poëtis*, cap. I-IV, pág. 14.

(2) *De rerum naturae*, I, vers. 935-47.

(3) *Ad Pisones*, vers. 333-4.

cer de la Edad Media. Plotino, su representante, fué el fundador de la escuela neoplatónica.

Suele hacerse jefe y fundador á Platón de esta dirección estética, por motivos puramente externos, pues solamente así, puede llevarse los honores de padre de .a Estética. ¿Cómo puede ser así cuando Platón expuso, con limpidez y energía, las causas por las cuales no podía considerar al arte entre las altas funciones del espíritu? ¿Cómo puede casar esto con la consideración de que el arte, por su noble origen, es igual, si no superior, á la misma filosofía? Evidentemente, las entusiastas efusiones sobre lo bello que se leen en la *Georgia*, en el *Filebo*, en el *Fedro*, en el *Simposio* y en otros diálogos platónicos, han ocasionado este equívoco.

Es, preciso, por ende, disiparlo, estableciendo con toda claridad que lo Bello de que habla Platón no tiene nada que ver con el arte, con la belleza artística.

Las indagaciones sobre lo Bello.

La investigación del significado y del contenido científico de la palabra «Bello» no podía menos de atraer la curiosidad de los sutiles y elegantes polemistas y discutidores griegos. En efecto, vemos á Sócrates discurriendo en una de las conversaciones que nos transmite Jenofonte y lo vemos por un momento detenerse en la conclusión de que lo bello es lo conveniente y lo que responde á su objeto, de que lo bello es lo que se ama (1). También Platón tomó parte en estas sutilezas, dando varias soluciones sobre el particular. Unas veces habla de una belleza que reside no sólo en los cuerpos, sino en las leyes, en las profesiones, en las ciencias; otras parece que trata de acercarla, de unificarla al bien, á la verdad, á lo divino; otras veces, vuelve á la concepción socrática confundiendo la belleza con la utilidad; otras distingue una belleza intrínseca (καλὰ καθ' αὑτά) y otra relativa (πρός τι καλά), ó hace consistir la verdadera belleza en un placer puro (ἡδονὴ καθαρά) libre de toda sombra de dolor, ó le da medida y proporciones (μετριότης καὶ ξυμμετρία) ó considera los colores

(1) *Memorab.*, III, c. 8; IV, c. 6.

y los sonidos como belleza intrínseca (1). Excluído el fenómeno mímico ó artístico, era imposible hallar para la belleza un reino independiente. De aquí brotaron tales erratas y conceptos tan diversos, en los que apenas parece dominar el pensamiento de una identificación de la Belleza y el Bien. El diálogo—si no de Platón, platónico—*Hipías mayor* expresa á maravilla tales incertidumbres. En este diálogo trata de investigarse, no lo que son las cosas bellas, sino la belleza; lo que hace bella á una virgen, á una lira, á un pinar, á una pollina, con dos graciosas orejas de barro. Hipías y Sócrates proponen distintas soluciones; Sócrates no se conforma con ninguna. «Lo que hace bellas á las cosas es el oro que se las pone por ornamento». No; el oro embellece cuando es conveniente (πρέπων): en un pinar están mejor las ramas de madera que de oro. «Es bello lo que á nadie puede parecer feo». Aquí no se trata de parecer. Se trata de definir lo que es la belleza, parézcalo ó no lo parezca. «Es lo conveniente lo que hace aparecer bellas á las cosas». Pero, en este caso, una cosa es lo conveniente—que le hace aparecer, no ser—y otra lo bello. «Lo bello es lo que conduce al objeto, lo útil (χρήσιμον)».

Pero si esto fuese, el mal sería bello, porque lo útil también conduce al mal. «Lo bello es lo agradable, lo que conduce al bien (ὠφέλιμον)». En este otro caso, lo bello no sería bueno, ni lo bueno bello; la causa no es efecto ni el efecto causa. «Lo bello es lo que deleita por la vista y el oído». Lo que no convence por tres consideraciones; primera, porque son también bellos los bellos estudios y las leyes, que nada tienen que ver con el oído ni con la vista; segunda, porque no se alcanza la razón de limitar lo bello á aquellos sentidos, excluyendo el placer del paladar, del olfato, y el vivísimo de los actos venéreos; tercera, porque si el fundamento de lo bello fuese la visibilidad, había que excluir el oído, y si el oído, la vista. Por ende, lo que constituye lo bello no puede tener

(1) Textos recogidos en Müller, obr. cit., cap. II, págs. 84-107.

ninguna de esas dos cualidades. La pregunta repetida insistentemente en el curso del diálogo ¿qué es lo bello? (τί ἐστι τὸ καλὸν) queda sin contestación.

Los escritores posteriores también hicieron indagaciones sobre la belleza y conocemos los títulos de varios tratados sobre el asunto, hoy perdidos. Incierto y fluctuante se muestra Aristóteles sobre el particular, el cual, en las distintas rereferencias que hace, ora confunde lo bello con lo bueno, definiéndolo como lo que es á la vez bueno y agradable (1), ora advirtiendo que lo bueno consiste en las acciones (ἐν πράξει) y lo bello en las cosas sin movimiento (ἐν τοῖς ἀκινήτοις) deduciendo la consecuencia de que deben estudiarse las matemáticas para estudiar sus caracteres, el orden, la simetría, los límites (2), ora incluye la belleza en la grandeza y en el orden (ἐν μεγέθει καὶ τάξει) (3), ora la considera como indefinible (4).

La antigüedad estableció también cánones para las cosas bellas como el famoso de Policleto sobre las proporciones del cuerpo humano. Cicerón decía de la belleza de los cuerpos «*quoedam apta figura membrorum cum coloris quadam suavitate*» (5).

Afirmaciones son éstas que, sin descender á simples observaciones empíricas, aclaraciones ó sustituciones verbales, tropiezan con grandísimas dificultades.

Distinción de la teoría del Arte y de la teoría de lo Bello. — Fusión de ambas en Plotino.

De todos modos, en ninguna de tales teorías se identifica el fenómeno de la belleza con el fenómeno del arte, sino que éste y aquélla, la mímesis y su contenido, aparecen como cosas completamente distintas. Aristóteles observa en su *Poética* (6), que las cosas que nos repugnan en la realidad, como

(1) *Rhet.*, I, cap. IX.
(2) *Metaphys...*, XII, cap. III.
(3) *Poet*, c. 7.
(4) Diog. Laert. V, cap. I, § 20.
(5) *Tuscul. quest.*, 1, IV, § 13.
(6) *Poet.* cap. IV, 3.

ciertas formas de animales y los cadáveres, nos gusta verlas luego reproducidas con fidelidad (τάς εἰκόνας τὰς μάλιστα ἠκριβωμένας χαίρομεν θεωροῦντες). Plutarco diserta ampliamente para demostrar que las obras de arte nos placen, no como bellas, sino como semejantes (οὐχ ὡς καλόν ἀλλ'ὡς ὅμοιον); que si se embellecieran las cosas feas quedarían mal paradas la conveniencia y la verosimilitud (τὸ πρέπον καὶ τὸ εἰκὸς); proclama el principio de que una cosa es lo bello y otra el imitar lo bello (οὐ γαρ ἐστι ταὐτὸ, τὸ καλὸν καὶ καλῶς τι μιμεῖσθαι). Gustan los cuadros que representan cosas horribles como *Medea matando á los hijos*, de Timomaco, *Orestes matricida*, de Teón, *La locura simulada de Ulises*, de Parrasio. Si en la realidad desagradan el gruñido de un cerdo, la estridencia de una máquina, el sonido del viento y el rumor del mar, estas cosas se aplaudían en Parmenón, que imitaba á las mil maravillas al cerdo, y en Teodoro, que imitaba con igual perfección las estridencias de una máquina (1). Aunque los antiguos se hubieran propuesto relacionar la belleza con el arte, hubieran tenido una aproximación parcial y secundaria de ambos conceptos, mediante la categoría de lo bello relativo, distinto de lo absoluto. Cuando en los escritos de los críticos literarios se aplica el καλόν ó el *pulchrum* á las producciones artísticas, no parece que se quiera expresar impropiamente la elocución, como se desprende del ejemplo de Plutarco de imitar bellamente ó de la terminología de los retóricos que llaman belleza de la elocución (τό τῆς φράσεως κάλλος) á la elegancia y adorno del discurso. Solamente Plotino reúne en una sola las dos zonas; lo bello y el arte se funden en un concepto único, no solamente por la saludable absorción del equívoco concepto platónico de lo bello en el equívoco del arte, sino por la absorción de lo diverso en lo confuso, del arte imitativo en lo llamado bello. Y de este modo obtiene un punto de vista completamente nuevo; bello y arte se resuelven ahora en una pasión y elevación místicas del espíritu.

(1) *De aud. poëtis*, c. 3.

La belleza, como observa Plotino, está sobre todo en las cosas visibles, pero se encuentra también en las auditivas como la música y las composiciones de palabras, y no falta tampoco en las suprasensibles, como en las ocupaciones y profesiones bellas, en las acciones, hábitos, ciencias y virtudes. ¿Qué es lo que convierte en bellas las cosas sensibles y las suprasensibles? Desde luego no es, replica Plotino, la simetría de las partes entre sí y con relación al todo (συμμετρία τῶν μερῶν πρός ἄλληλα καί πρός τὸ ὅλον) y el color (εὔχροια) según una de las definiciones más corrientes, reseñada más arriba con palabras de Cicerón, ya que hay proporciones de partes feas, cosas bellas sencillas y sin relación alguna de proporción. De donde resulta que la belleza es cosa distinta de la simetría (1). Bello es lo que nos atrae como algo de nuestra propia naturaleza; feo lo que nos repugna como contrario. La afinidad de las cosas bellas con nuestro espíritu, que las percibe, tiene su origen en la Idea que produce éste y aquéllas.

Es bello lo que está formado; feo lo informe, lo que siendo incapaz de forma, no la recibe ó no se deja dominar enteramente de ella. Un cuerpo es bello por su comunión (κονωνία) con lo divino. La belleza es el reflejo de lo divino, de la Idea. La materia es bella, pero no en sí misma, sino cuando está iluminada por la idea. La luz y el fuego, como más próximos á ésta, como los más espirituales de entre los cuerpos, esparcen lo bello sobre las cosas visibles. Para percibirlo el espíritu tiene que purificarse y hacer eficaz la fuerza de la idea que en él radica. Moderación, fortaleza, prudencia y todas las demás virtudes, ¿qué son sino purificación, según el dicho del oráculo? Así se abre en el espíritu otro horizonte además del de la belleza sensible, que permite contemplar la Belleza divina, que coincide con el Bien, condición suma de beatitud (2). Lo bello entra en esta contemplación. La belleza, en las cosas hechas por el hombre, procede de la mente. Compárense

(1) *Ennead*, l. 1, VI, cap. I.
(2) Idem, l. c., capítulos II y IX.

dos peñascos juntos, el uno natural, y el otro convertido en estatua de Dios ó de hombre, en Gracia, en Musa, en sér humano donde el arte reúna muchas bellezas particulares. La belleza de un peñasco, configurado de esta laya, no consiste en ser piedra, sino en la forma que ha sabido darle el arte (παρὰ τοῦ εἴδους ὃ ἐνῆκεν ἡ τέχνη), que proviene de lo íntimo, y cuando la forma se ha impreso en él en toda su magnitud, la cosa artificial es más bella que la natural. Por ende, erró Platón al despreciar el arte como imitador de la naturaleza, debiéndose notar, ante todo, que la naturaleza misma imita la idea y que las artes no se constriñen simplemente á imitar lo que ven los ojos, sino que retornan á aquellas ideas y razones de las que resalta la naturaleza misma (ὡς οὐχ ἁπλῶς τὸ ὁρώμενον μιμοῦνται, ἀλλ' ἀνατρέχουσιν ἐπὶ τοὺς λόγους ἐξ ὧν ἡ φύσις). Por eso el arte no se atiene á la naturaleza, sino que añade la belleza donde falta; Fidias no representó á Júpiter porque lo había visto, sino como aparecería si quisiera mostrarse á los ojos mortales (1). La belleza de las cosas naturales, es el arquetipo que existe en el espíritu, fuente de toda natural belleza (2).

La dirección científica. Aristóteles.

La primera afirmación verdadera y propia de la Estética mística es la que acabamos de señalar de Plotino y del neoplatonismo, llamada á gozar de singular favor en los modernos tiempos, principalmente en la primera mitad del siglo XIX. Sin tener en cuenta algunas luminosas observaciones incidentales, que pueden verse en Platón, por ejemplo, que el poeta debe tejer fábulas, no razonamientos (μύθους, ἀλλ' οὐ λόγους) (3), las primeros intentos de Estética pura y realista, como ciencia de la representación ó expresión, remontan precisamente á Aristóteles, siendo independientes, como ya hemos observado, de sus débiles especulaciones en torno á lo bello. Aristóteles no se conformó tampoco con la condena platónica; sintió—como el mismo Platón había presentido—

(1) *Ennead.*, V, l. VIII, c. I.
(2) Idem, 1. c., capítulos II y III.
(3) *Phæd.*, cap. IV.

que aquella conclusión no podía ser enteramente cierta y que se había echado de menos alguno de los datos del problema. Y al intentar, á su vez, la solución, tenía mayores probabilidades de salir victorioso, habiendo ya resuelto el obstáculo que surgía de la teoría platónica de las ideas, formadas de conceptos y de abstracciones. Las ideas eran simples conceptos para Aristóteles. La realidad se le presentaba de un modo mucho más vivo, no como disminución de las ideas, sino como síntesis de materia y forma. Desde tal punto de vista había de encontrar la mímesis lugar adecuado. Para Aristóteles parece claro que la mímica es propia del hombre por su misma naturaleza, como función y contemplación teórica; algunas veces se olvida de esto—cuando confunde la imitación con el uso que de ella hacen los muchachos que, siguiendo el ejemplo, aprenden las primeras nociones (1), y en cuanto á su sistema al admitir ciencias prácticas y actividades poéticas—que se distinguen de las prácticas en que dejan tras de sí un objeto material—hace difícil una firme y constante consideración de la mímesis teórica y de la poesía como fenómenos teóricos. Pero si es un fenómeno teórico, ¿en qué se distingue la poesía de la función científica y del conocimiento histórico? De este modo, verdaderamente admirable, plantea Aristóteles, al empezar la *Poética*, el problema sobre la naturaleza del arte. Y era el único modo de plantearlo. También los modernos nos preguntamos en qué se distingue de la historia y de la ciencia, y en qué consiste este fenómeno artístico que tiene la idealidad de la ciencia y la concreción y la individualidad de la historia. Ahora bien; el problema, difícil y perfectamente planteado, no correspondió en Aristóteles al método de que se valió posteriormente para intentar su resolución. La poesía, dice Aristóteles, se distingue de la historia, pues mientras ésta se ocupa de las cosas sucedidas (τὰ γενόμενα) la poesía se contrae á las posibles (οἷα ἂν γένοιτο). Se distingue de la ciencia porque, sin embargo de dirigirse á lo universal,





(1) *Poet.*, cap. IV, § 2.

lo estudia, no del mismo modo que la ciencia, sino en una cierta medida, que el filósofo indica con un más bien (μᾶλλον τὰ καθόλου), y que diversifica la labor de la poesía de la específica de la historia (τὰ καθ'ἕκαστον). Todo estriba, pues, en determinar el sentido de lo posible, de lo mejor y de lo específico de la poesía. Pero, cuando Aristóteles trata de determinar el significado de estas palabras, vuelve á caer en errores y contradicciones. Lo universal de la poesía, que es lo posible, parece identificarse con lo universal científico, con la verdad histórica, con la verosimilitud ó con la necesidad (τὰ κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον). Lo particular de la historia no puede determinarse sino con ejemplos: «lo que Alcibiades hizo y lo que le acaeció» (1). Aristóteles, en una palabra, en tan excelente disposición para descubrir lo fantástico puro, realizado en sí mismo, de la poesía, queda á la mitad del camino, desorientado y perplejo. Y entonces hace consistir la verdad de la imitación en el aprendizaje silogístico que se hace ante la imitación al reconocer que ésto es aquéllo», que «la copia corresponde al original» (2); ahora que, desperdiciando los puntos de vista que descubre, y olvidando que la poesía tiene por contenido lo posible, admite no solamente que pueda reflejar lo imposible (τὸ ἀδύνατον) si no lo absurdo (τὸ ἄτοπον), cuando ambos sean creíbles y no dañen el fin del arte, sino que, derechamente, debe preferirse lo verosímil imposible á lo posible increíble (3). Ahora bien; el arte, si se ocupa de lo imposible y de lo absurdo, es que no tiene nada de racional, y según la teoría platónica, es imitación de la apariencia, en la que se descubre la sensualidad vana, esto es, un hecho de placer. Consecuencia á la que no llega Aristóteles, porque en este respecto no llega á ninguna conclusión decidida y clara, sino que fluctúa entre las que se atreve á deducir y no quiere excluir luego. Lo que significa que no llegó á ninguna con-

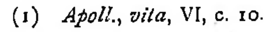
(1) *Poét.*, cap. IX, §§ 1-4.
(2) Idem, cap. IV, §§ 4 y 5.
(3) Idem, caps. XXIV y XXV.

clusión determinada y que, examinando, después que Platón, el problema con verdadera agudeza, no logró deshacer la definición platónica, sustituyéndola con una suya sólidamente constituida.

El concepto de la imitación y de la fantasía desde Aristóteles-Filostrato.

El punto de partida, al que se había referido Aristóteles, fué harto olvidado en la antigüedad; parece que la misma *Poética* aristotélica no tuvo gran difusión y eficacia. La psicología antigua consideraba la imaginación ó fantasía como facultad media entre el sentido y la inteligencia, pero siempre como conservadora y reproductora de las impresiones sensuales, mediadora de los conceptos al sentido, no como actividad productora autónoma. De mala gana, con escaso éxito, se la relacionó con el fenómeno artístico. Muchos historiadores de la Estética conceden singular importancia á ciertos capítulos de *La vida de Apolonio Tianeo*, del filósofo Filostrato, de los que surge una corrección de la mímesis, y la primera afirmación, en el mundo científico, del hecho de la creación fantástica. Fidias y Praxiteles no necesitaron subir al cielo y contemplar los dioses para pintarlos en sus obras, como hubiera sido preciso según la teoría de la imitación. Fué la fantasía, sin necesidad alguna de modelos, la que los puso en condiciones de hacer lo que hicieron; la fantasía creadora más sabia que la simple imitación (φαντασία... σοφωτέρα μιμήσεως δημιουργός); la fantasía que deforma, no como la imitación lo que se ha visto, sino también lo que no se ha visto nunca, imaginándolo á base de las cosas existentes y creando de tal suerte los Júpiter y Minervas (1). Ahora bien; la fantasía de que aquí se habla, concierne, no solamente á las cosas existentes, sino á las posibles, como sucede con la mímesis aristotélica, de la que no se diferencia. ¿No había observado Sócrates, en el diálogo con el pintor Parrasio, que nos transmite Jenofonte, que los pintores pintan recogiendo de distintos cuerpos lo que precisan para sus figuras? (ἐκ πολ-





(1) *Apoll.*, *vita*, VI, c. 10.

λῶν συνάγοντες τὰ ἐξ ἑκάστου κάλλιστα) (1). Y la anécdota de Zeusis, que para formar su Elena, tomó lo que le plugo de cinco hermosas muchachas, y otras anécdotas análogas, ¿acaso no eran muy conocidas en la antigüedad? ¿No había expuesto elocuentemente Cicerón, algunos siglos antes de Filostrato, cómo Fidias, al esculpir á Júpiter, no copió cosa alguna de la realidad, sino que tuvo la mira puesta en una *species pulcritudinis eximia quaedam*, que tenía en el espíritu, dirigiéndole el arte y la mano? (2) No puede afirmarse tampoco que Filostrato fuese predecesor de Plotino, para quien la fantasía superior ó intelectiva (νοητή), el ojo de lo bello suprasensible, cuando no era una nueva forma de la mímesis vaga, era visión mística.

La indeterminación del concepto de la mímesis llega á la meta en aquellos escritores que le dieron la significación genérica de todo trabajo que tenga por objeto la naturaleza, empleando la frase aristotélica para afirmar que *omnis ars naturae imitatio est* (3), ó diciendo, como el pintor Eupompo en menosprecio de los imitadores serviles, que *natura est imitanda, non artifex* (4). Y cuando se quiso salir de semejante indeterminación, no se supo sino concebir la actividad de la imitación como productora práctica de duplicados de objetos naturales, prejuicio nacido del seno de las artes pictóricas y plásticas, contra el cual querían acaso contender Filostrato y los demás propugnadores de la fantasía.

Las especulaciones sobre el lenguaje.

Intima conexión con la investigación de la naturaleza del arte tenían las especulaciones sobre el lenguaje, comenzadas con los sofistas y con su extrañeza sobre el hecho de que pueden representarse colores y cosas no auditivas (5) mediante los sonidos. Se discutió entonces si el lenguaje

(1) *Memorab.*, III, cap. 10.
(2) *Orator ad Brutum.* c. 3.
(3) P. e. Séneca, *Epist.* 65.
(4) Plinio. *Hist. nat.*, XXXIV, c. 19.
(5) Gorgia. *Xenofonte. Zen. et Georg.* (en Arist. ed Didot) c. 5-6.

procedía de la naturaleza ó de una convención (φύσει ó νόμῳ). Por naturaleza se entendía la mentalidad ó necesidad espiritual, y por convención lo que ahora llamaríamos mero fenómeno natural, mecanismo psicológico ó sensualismo; en este sentido, el lenguaje hubiera sido mejor φύσει que νόμῳ. Pero la distinción se refería una vez más á la pregunta de si el lenguaje responde á la verdad lógica y objetiva, ó á las relaciones reales de las cosas (ὀρθότης τῶν ὀνομάτων), y en este último caso se acercaban más á la verdad los que lo reputaban convencional y arbitrario con respecto á la verdad lógica: (νόμῳ ó θέσει y no φύσει). Se trataba, pues, de dos cuestiones distintas que se agitaban en la confusión y en el equívoco, y que tienen su monumento en el obscuro *Cratilo* de Patón, que parece vacilar entre soluciones distintas.

No se resolvía nada afirmando que la palabra era señal (σημεῖον) del pensamiento, ya que había de dilucidarse á continuación en qué sentido había de tomarse la palabra señal, si como φύσει ó como νόμῳ. Aristóteles, que consideraba las palabras como imitaciones (μιμήματα) del mismo modo que la poesía (1), hizo una observación capital; aparte de las proposiciones enunciativas que encierran lo verdadero y lo falso—lógico—hay otras que no encierran ni lo verdadero ni lo falso, como las expresiones de las aspiraciones y deseos, que pertenecen, por ende, no á la exposición lógica, sino á la retórica y poética (2). En otro lugar, argumentando contra cierto Brisón, que decía que una cosa torpe permanece como tal con cualquier palabra que se la designe, decía que las cosas torpes pueden expresarse ora con las palabras que las designen en toda su crudeza, ora con otras que las circunden de un velo (3). Todo esto hubiera contribuido á separar la función lingüística de la propiamente lógica y á considerarla juntamente como facultad poética y artística,

---

(1) *Reth.*, l. III, cap. 1.
(2) *De interpret.*, c. 4.
(3) *Reth.*, l. III, c. 2.

pero la tentativa resultó estéril. La lógica aristotélica asumió carácter verbal y formalista, que acentuado cada día con más relieve, sirvió de obstáculo á las dos formas teóricas. Epicuro afirmaba que la diversidad entre los nombres que designan una misma cosa en los distintos pueblos deriva, no de convención y arbitrio, sino de ser distintas las impresiones de las cosas en esos pueblos (1). Los estóicos, que relacionaban el lenguaje con la mente (διάνοια) y no con la fantasía, á lo que parece, en la naturaleza ilógica del lenguaje é interpusieron entre el pensamiento y el sonido algo que corresponde á las palabras λεκτόν de los *griegos* y *affatum* ó *dicibile* de los latinos. Pero no sabemos á punto fijo lo que querían expresar con estas palabras, y si de esta suerte querían distinguir la representación lingüística del concepto abstracto (lo que les acercaría á la concepción moderna), ó mejor y genéricamente el significado del sonido (2). No podemos recoger otras simientes de verdad en los escritores antiguos. Una Gramática filosófica, una Poética filosófica, á pesar de las tentativas sueltas, no fueron posibles en la antigüedad.

(1) Diog. Laer., l. X, § 75.
(2) Steinthal, *Gesch. d. Sprachw*, 1, págs. 288-290, 293, 296-297.

CAPITULO II

Las ideas estéticas en la edad media y en el renacimiento

Edad Media; misticismo; ideas sobre lo bello.

Casi todas las direcciones de la Estética se continuaron por tradición y aparecieron como generación espontánea durante los siglos de la Edad Media. Continuó el misticismo neoplatónico en las conocidas compilaciones del siglo v del falso Dionisio Areopagita—*De Cœlesti hierarchia*, *De eclesiastica hierarchia*, *De divinis nominibus*, etc., en las traducciones que de estas obras hizo Juan Scoto Eriugena, y en las divulgaciones de los judíos españoles—Avicebrón.—El Dios cristiano sustituyó al sumo Bien y á la Idea; Dios, sabiduría, bondad, belleza suprema, fuente de las cosas bellas naturales, que sirven de escala para la contemplación del Creador. Ahora bien; tales especulaciones se fueron separando más y más del fenómeno artístico, con las cuales las había identificado Plotino. Generalmente se repitieron las definiciones de Cicerón y de los demás escritores antiguos sobre lo bello. Aurelio Agustín define la belleza en general como unidad *omnis pulcritudinis forma unitas est*, el cuerpo como *congruentia partium cum quadam coloris suavitate*, y en un libro suyo que se ha perdido, *De pulcro et apto*, reaparece como del título se desprende, la vieja distinción entre un bello en sí y un bello relativo, *quoniam apte accommodaretur*

alicui; además recuerda que llamamos bella á una imagen *si perfecte implet illud cuius imago est, et coæquatur ei* (1). Con poca diferencia Tomás de Aquino señalaba tres grados de la belleza: integridad ó perfección, debida proporción y claridad. Distinguía, siguiendo á Aristóteles, lo bello de lo bueno considerando el primero como lo que complace en la sola contemplación. *(Pulcrum... id cuius ipsa apprehensio placet.)* Se refería á la belleza de las cosas torpes bien imitadas y aplicaba la doctrina de la imitación á la belleza de la segunda persona de la Trinidad. *(In quantum est imago expressa Patris)* (2). Si se quisieran encontrar vestigios de la concepción hedonista del arte, se podrían hallar, con un poco de buena voluntad, en los juglares y trovadores. El rigorismo estético, la negación total del arte por la religión y por la ciencia divina y humana aparece en los comienzos de la Edad Media con Tertuliano y algunos Padres de la Iglesia; luego en algún zafio espíritu escolástico, por ejemplo, Ceceo d'Ascoli, el cual decía contra Dante: *Lasso le zanze e torno su nel vero, Le favole me fo sempre inimice*, y más tarde, en el retrógrado Savonarola. Pero sobre todas dominó la narcótica teoría del arte moralista y pedagógico, que había contribuido ya á enterrar la duda y la investigación estéticas de la antigüedad, y que se rehace en épocas de relativa decadencia artística. Tanto más cuanto que estaba de acuerdo con las ideas morales y religiosas de la Edad Media, y ofrecía una justificación, no solamente al nuevo arte de inspiración cristiana, sino también á las obras supervivientes del arte clásico y pagano.

La teoría pedagógica del arte en la Edad Media.

Medio de salvación para estas últimas fué nuevamente la interpretación alegórica. Bizarro monumento de ésta es el libro de *Continentia Virgiliana* de Fulgencio (siglo VI); libro

(1) *Confess.*, IV, cap. 13; *De Trinitate*, VI, cap. 10; *Epist.* III, capítulo XVIII; *De Civitate Dei*, XXII, cap. 19 (en *Opera*, ed. dei Maurini. París, 1679-1690, vol. I, II, VII, VIII).

(2) *Summa Theol.*, 1.ª Prim., quæst. 39, art. 8.º, 1.ª sec., qæst. 27, art. 1.º (ed. Migne, I, col. 794-5-II, col. 219).

que hizo compatible á Virgilio con la Edad Media, y le abrió el camino para su gran reputación como

savio gentil che tutto seppe.

Juan de Salisbury dice del poeta romano que *sub imagine fabularum totius filosophiæ exprimit veritatem* (1). El procedimiento de interpretación se fijó en la doctrina de las cuatro significaciones: literal, alegórica, moral y anagógica que Dante llevó luego á la poesía vulgar. Podrían fácilmente acumularse las citas de los escritores medioevales que repiten en todos los tonos la teoría del arte que inculca las verdades de la moral y de la fe y mueve á los corazones á piedad cristiana, comenzando desde los conocidísimos versos de Teodulfo: *in quorum dictis* (los versos del poeta) *quamquam sint frivola multa, Plurima sub falso tegmine vera latent*, concluyendo en nuestro Dante y en nuestro Boccacio. Para Dante la poesía es *nihil aliud est quam fictio rethorica in musicaque posita* (2). El poeta debe tener en la mente un «razonamiento» al rimar, «bajo la vestidura de una figura ó de un color retórico», y sería para él gran vergüenza si «luego, preguntado, no supiese desnudar sus palabras de tal vestidura, de suerte que tuvieran veraz inteligencia» (3). Los lectores se detienen únicamente en el adorno exterior; esto basta para aquéllos que, como el vulgo, no son capaces de penetrar el sentido oculto. Al vulgo que no entiende «su razón» la poesía dirá, como una canción dantesca,



Ponete mente almen com'io son bella,

si no sabéis instruiros, gozad de mí, al menos, como de cosa agradable. Muchos, en fin, en las poesías apreciarán *lor bellezza più che lor bontà*, si no se valen de los comentos de

(1) COMPARETTI, *Virgilio nel medio-evo*. Vol. I, passim.

(2) *De vulg. eloquentia* (ed. Rajna), l. II, cap. 4.

(3) *Vita nuova*, cap. 25.

Convivio, «cuya luz ilumina todas las facetas de sus sentencias». La poesía era la gaya ciencia, *un fingimiento*—escribía, entre tantos, el poeta español Marqués de Santillana—*de cosas útiles, cubiertas ó veladas con muy fermosa cobertura, compuestas, distinguidas é scandidas, por cierto cuento, pesso é medida* (1).

No es exacto, pues, decir que la Edad Media identificó, sin más, el arte con la filosofía y la teología. Distinguió más bien con precisión el uno de las otras, caracterizando el arte y la poesía, como Dante, con las palabras de *fictio rethorica*, de «figura», de «color retórico», de «vestidura» y de «belleza», ó, como Santillana, con las de *fingimiento* y de *fermosa cobertura*. Falsedad agradable, justificada por el punto de vista práctico, del mismo modo que en el matrimonio se justificaba y santificaba la unión sexual y el amor. Lo que no excluía, sino más bien implicaba, que en el fondo de la teoría hubiese la convicción de que el celibato era el estado perfecto; esto es, la ciencia pura, limpia de arte.

Ataques á la Estetica en la Filosofía escolástica.

Ahora bien; la dirección verdadera y científica careció de representantes. La misma *Poética* de Aristóteles fué apenas conocida, mejor aún, mal conocida, en la traducción latina que de las paráfrasis y comentarios de Averroes, hizo, en 1256, un alemán que se llamaba Hermann. La mejor de las indagaciones de la Edad Media sobre el lenguaje es acaso el tratado *De vulgari eloquentia*, donde la palabra se considera siempre como señal *(rationale signum et sensuale... natura sensuale quidem, in quantum sonus est, rationale vero in quantum aliquid significare videtur ad placitum)* (2). Y, sin embargo, el estudio de la facultad lingüística, expresiva, estética, hubiera tenido buena ocasión y empleo en la disputa secular sobre *nominalismo y realismo*, que tuvo que referirse de algún modo á las relaciones entre verbo y carne, pensamien-

(1) *Prohemio al Condestable de Portugal*, 1445-49. (Ed. de Amador de los Ríos, 1852), § 3.

(2) *De vulg. eloq.* l. I, cap. 3.

to y palabra. Duns Scoto escribió un tratado *De modis significandi seu*—la añadidura es tal vez de los editores—*grammatica speculativa* (1). Abelardo había llamado á la sensación *confusa conceptio* y á la *imaginatio*, facultad conservadora de las sensaciones; la *intellectio* hace discursivo lo que momentos antes era intuitivo, y la perfección del conocimiento resulta, en último expediente, del conocimiento intuitivo de lo discursivo.

La misma preferencia que se concede al conocimiento intuitivo, á la percepción individual de la *species specialissima*, vuelve á encontrarse en Duns Scoto, juntamente con la clasificación de los conocimientos en *confusae*, *distinctae* é *indistinctae*, terminología que veremos surgir más adelante, fecunda en consecuencias, en los albores de la Estética moderna (2).

Renacimiento: la Filografía y las investigaciones filosóficas y empíricas sobre lo Bello.

Las doctrinas y opiniones literarias y artísticas de la Edad Media tienen, pues, salvo pequeñas excepciones, más valor para la historia de la cultura que para la general de la ciencia. La misma observación puede repetirse con relación al Renacimiento. Tampoco en él se salta el cerco de las ideas antiguas. Crece la cultura; multiplícanse los entusiastas de ella; se estudia en las fuentes, se traducen y comentan los antiguos; se escriben y se imprimen desde entonces muchos tratados sobre la poesía y sobre las artes, gramáticas, retóricas, diálogos y disertaciones sobre lo bello; se agrandan las proporciones; el mundo es más vasto, pero no surgen ideas verdaderamente nuevas en el reino de las ciencias estéticas. Se refresca y refuerza la tradición mística resucitando el culto por Platón, Marsilio Ficino, Pico de la Mirándola, Cattani, León Bautista Alberti en el siglo XV, y Pedro Bembo, Mario Equicola, Castiglione, Nobili, Betussi y muchos otros en el

(1) Reimpresa recientemente por el padre M. FERNÁNDEZ GARCÍA, en Claras Aguas, Caracas, 1902.

(2) WINDELBAND, *Gesch. d. Phil.*, págs. 251-270; DE WULF, *Philos. médiév.* págs. 317-320.

siglo siguiente escribieron sobre el Amor y la Belleza. Entre las más notables producciones del género, cruzamiento de corrientes medioevales y clásicas, figura el libro de los *Diálogos de amor* (1535), compuesto en italiano por León, judío español, y traducido á todas las lenguas cultas de entonces (1).

Trata, en tres partes, de la naturaleza y esencia del amor, de su universalidad y de su origen. Toda cosa bella es buena, pero no toda cosa buena es bella. La belleza es gracia que deleitando el alma la mueve á amar. El conocimiento de las bellezas inferiores conduce á las superiores é intelectuales. Todo su libro está preñado de afirmaciones y efusiones de tal linaje, afirmaciones y efusiones á las que el judío León dió el nombre de *Filografía.* También es curioso el libro de Equicola (2), porque contiene noticias históricas sobre estos escritores. La misma intuición se versificaba por los Petrarquistas en sonetos y canciones, mientras otros muchos, rebeldes y burlones, se reían de ella en comedias, composiciones y parodias de todo género. Hasta un matemático, nuevo Pitágoras, se puso á determinar la belleza en relaciones exactas; así, por ejemplo, el amigo de Leonardo Luca Paciolo, en un tratado de *Divina proportione* (1509), mostraba la pretendida ley estética de la sección aúrea (3). Junto á los nuevos Pitágoras no faltaron tampoco Policletos determinadores de los cánones de la belleza de la figura humana, especialmente de la femenina, como Firenzuola, Franco, Luigini y Dolce. Un cánon empírico fijaba Miguel Angel para la pintura en general, indicando el modo de dar movimiento y gracia á las figuras mediante ciertas relaciones aritméticas (4). Otros indagaban el símbolo ó significado de los

(1) *Dialogi di Amore,* composti per LEONE. médico... Roma, 1535.

(2) *Libro de Natura d'Amore,* Venezia, 1325 (Venezia, 1563).

(3) *De Divina proportione,* Venezia, 1509.

(4) G. P. LOMAZZO, *Tratatto dell'arte della pittura, scultura ed architettura,* Milano, 1585, I, 1, págs. 22 y 23.

colores, como Fulvio Pellegrino Morato. Los platónicos situaban generalmente la belleza en el espíritu; los aristotélicos en las cualidades físicas; Agustín Nifo, averroísta, en el tratado *De Pulcro et amore*, después de muchas frivolidades y digresiones inconcluyentes, demostraba la existencia de lo bello en la naturaleza con la descripción del bellísimo cuerpo de Juana de Aragón, Princesa de Tagliacozzo, á la que está dedicado el libro (1). Torcuato Tasso, en el *Minturno* (2) copiaba las incertidumbres del platónico Hipias, no sin insistir largamente sobre las especulaciones de Plotino. Más importancia tiene un capítulo de la *Poética* de Tomás Campanella, donde se considera lo bello como *signum boni*, y lo feo como *signum mali*. Entiéndese por bueno las tres cualidades primordiales de Potencia, Sabiduría y Amor. Aunque Campanella estuviera sujeto todavía al concepto platónico de la belleza, el suyo de signo ó símbolo representa un progreso. Por eso añadía Campanella que las cosas materiales, los fenómenos externos no son ni bellos ni feos por sí mismos; «Mandricardo llama bellas las heridas de sus amigos los moros, porque eran grandes é indicaban la excelente fuerza de su enemigo Orlando, y San Agustín llama bellas las heridas y llagas del cuerpo de San Vicente, como indicio de su tolerancia; mas eran feas, por el contrario, como señales de la crueldad del tirano Daciano y de los verdugos. Es bello morir combatiendo, dijo Virgilio, porque era signo de ánimo fuerte. Bella parece al amante toda cosa de su dama, y bellos llaman los médicos los orines y las heces cuando indican salud. Nada hay que no sea bello y feo á la vez». *(Quapropter nihil est quod non sit pulcrum simul est turpe)* (3). En tales observaciones nótase, no una exaltación mística, sino alguna claridad de análisis.





(1) Agustín Nifo, *De pulcro et amore*, Roma, 1529.

(2) *Il Minturno o vero de la bellezza* (en *Dialóghi*, edición Guasti, vol. III).

(3) *Ration. philos.*, P. IV, *Poeticor* (París, 1638), art. VII.

La teoría pedagógica del arte y la Poética aristotélica.

Nada demuestra mejor que el Renacimiento no sobrepujó los confines del antiguo pensamiento estético, como el hecho de que, á pesar de la divulgación de la *Poética* de Aristóteles y de los grandes estudios de que fué objeto, la teoría pedagógica del arte no sólo persistió y triunfó, sino que se trasplantó al texto aristotélico, en el cual los intérpretes la leían frecuentemente con una seguridad que estamos muy lejos de tener ahora. Es verdad que algunos, como Rebortelli (1548) y Castelvetro (1570), se detuvieron en la solución hedonista pura, considerando el simple deleite como el fin del arte: la poesía—dice Castelvetro—ha sido hecha exclusivamente para deleitar y recrear... los ánimos de la burda muchedumbre y del pueblo común (1). Algún otro, como veremos, acertó á separar el arte del simple deleite y del fin docente. Pero los más, como Segni, Maggi, Vettori (2) se inclinaban al *docere delectando*. El Scaligero (1561) definía la mímesis ó imitación *finis medius ad illum ultimum qui est docendi cum delectatione* y creyéndose de acuerdo con Aristóteles en este punto concreto, continuaba: *docet affectus poëta per actiones, ut bonos amplectamur atque imitemur ad agendum, malos aspernemur ad abstinendum* (3). Piccolomini observaba «que no se debe creer de modo alguno que tantos excelentísimos poetas, así antiguos como modernos, pusieran tanta diligencia y estudio en esta nobilísima facultad, si no hubiesen conocido y estimado el haber prestado con ella utilidad y provecho al género humano, y si no hubieran pensado que con los ejemplos de aquéllos que, como imágenes y retratos de sumas virtudes y de vicios sumos, nos pusieron delante de los ojos con sus imitaciones, nosotros no hubiéramos logrado quedar instruí-

(1) Fr. Robortelli, *In librum Arist. d. A. Poet. explicationes,* Firenze, 1548; Lud. Castelvetro, *Poetica d'Aristotile vulgarizzata ed esposta,* 1570 (Basilea, 1576). P. I, particella IV, págs. 29 y 30.

(2) Bern Segni, *Rettoricæ e Poet.,* trad. Firenze, 1549; Vinc. Madii, *In Arist... explanationes,* 1550; Petri Victorii, *Comentarii,* Firenze, 1560.

(3) *Poëtica,* 1561 (Ed. 3.ª, 1586). I, 1; VII, pág. 3.

dos, amaestrados y perfectamente enterados» (1). «La verdad diluida en dulces versos», que atrae y persuade á los más esquivos—Tasso (2)—con la conocida comparación tomada de Lucrecio, es el mismo concepto que repite Campanella, para quien la Poesía es *Rethorica quædam figurata, quasi magica, quæ exempla ministrat ad suadendum bonum et dissuadendum malum delectabiliter iis qui simplici verum et bonum audire nolunt, aut non possunt aut nesciunt* (3). Tornaban á aparecer de esta suerte los parangones entre poesía y retórica, que, según Segni (1548), diferían solamente porque la primera ocupaba un lugar más elevado «ya que la imitación, actuando por conducto de la poesía, las palabras escogidas, grandes, las metáforas, las imágenes y, en suma, todas las locuciones figuradas, que en la poesía sobresalen más que en el arte de la oratoria, el número y, fuera de esto, que el verso requiere, las materias de que se trata, que tienen algo de grande y de deleitoso, la hacen aparecer bellísima y digna de ser contemplada con gran maravilla» (4). «Bajo la Política, y dependiente de ella—escribía Tassoni en 1690, repitiendo lugares comunes de la época—aparecen tres artes nobilísimas: la Historia, la Poética y la Oratoria; la primera de las cuales trata de amaestrar á los príncipes y los señores; la segunda, de amaestrar al pueblo, y la tercera, de amaestrar á los que aconsejan las cosas públicas y defienden, en juicio, las privadas» (5).

Siguiendo tales puntos de vista, á la tragedia se atribuía generalmente el fin de mostrar la inestabilidad de la fortuna, ó de espantar con el ejemplo, ó de proclamar el triunfo de la justicia, ó de hacer insensibles á los espectadores, mediante el hábito de los sufrimientos, á los golpes de la desventura. La teoría pedagógica, vigorizada y sostenida por la autori-

(1) *Annotazioni nel libro della Poetica,* Venezia, 1575, proemio.
(2) *Gerus. libert.*, I, 3.
(3) *Poetic.*, cap. I, art. 1.
(4) *Poetica trad.*, pref.
(5) *Pensieri diversi*, l. X, cap. 18.

dad de los antiguos fué, con todo el conjunto de las doctrinas poéticas italianas del Renacimiento, divulgada en Francia, España, Inglaterra y Alemania. Con esta teoría están compenetrados los escritores franceses del período de Luis XIV: *Cette science agréable qui mêle la gravité des preceptes avec la douceur du langage*—escribe La Ménardière (1640)—análogamente á Le Bossu, para quien *le premier but du poète est d'instruire* (1), como instruía Homero, que había escrito para príncipes y pueblos dos divertidos Manuales didácticos de consejos militares y políticos: la *Iliada* y la *Odisea.*

La «Poética del Renacimiento».



Con razón la teoría pedagógica ha sido llamada la «Poética del Renacimiento», por antonomasia, por todos los críticos modernos, siempre que con ello se entienda, no que esta teoría apareció en los siglos XV y XVI, sino que en aquellos tiempos gozó de general aprecio y aceptación. También puede hacerse notar, como lo hizo sutilmente Borinsky (2), que el Renacimiento no incluía entre los géneros de poesía la didascálica, porque toda poesía era didascálica. Pero el Renacimiento no fué verdaderamente tal sino cuando continuó la interrumpida obra espiritual de la antigüedad, y en este sentido sería tal vez más justo restablecer la Poética, ó por mejor decir, la importancia de la Poética, no en la repetición de la teoría pedagógica de la antigüedad y de la Edad Media, sino en la continuación, que luego tuvo lugar, de las polémicas sobre lo posible, sobre lo verosímil (εἰκός) aristotélico, sobre las razones de la condenación platónica y sobre el procedimiento del artista que imaginando crea.

Disputa sobre lo universal y sobre lo verosímil en el arte.

La contribución eficaz que prestó la época, no sólo á la erudición, sino también á la formación de la ciencia estética, deriva de semejantes discusiones. Por obra y gracia de los intérpretes y comentadores de Aristóteles y de los nuevos escritores de Poética, especialmente italianos, se preparó y

(1) LA MÉNARDIERE, *Poétique*, Paris, 1640; LE BOSSU, *Traité du poème épique*, Paris, 1675.

(2) BORINSKY, *Poétique de la Renaissance*, pág. 26.

fertilizó el terreno, enriqueciéndole con semillas que habían de madurar y rebrotar después trocándose en árbol vigoroso. El estudio de Platón contribuyó muy poco á hacer fijar la atención sobre la función de la idea y de lo universal, en la poesía. ¿Qué importaba que la poesía tendiese á lo universal y la historia á lo particular? ¿Qué significa el aserto de que la poesía debe proceder según la verosimilitud? ¿En qué consistía la idea que según Rafael había de seguir el pintor?

G. Fracastoro.

G. Fracastoro en el diálogo *Naugerius sive de Poetica*—1555—fué el primero que planteó seriamente estas cuestiones. Desdeñosamente rechazó la tesis de que el deleite sea el fin del arte: «lejos de nosotros—exclama—una tan mala opinión en torno á los poetas á quienes los antiguos llamaron los inventores de todas las buenas artes». Ni le parece aceptable el fin de la instrucción, «que es misión, no de la poesía, sino de otras disciplinas como la geografía, la historia, la agronomía, la filosofía. Corresponde al poeta imitar, representar; diferénciase del historiador, no en la materia, sino en el modo de la representación. El poeta imita lo universal; los demás, lo singular. Los demás son como pintores de retratos; el poeta produce las cosas contemplando lo universal y creando bellísimas ideas; los demás cuentan únicamente lo que sucede; el poeta lo dice todo por decir, bellamente y plenamente. Pero la belleza del poeta ha de entenderse siempre con relación al objeto de que trata. Lo bellísimo supremo, es lo bellísimo de un género determinado. No hay que evitar el equívoco y el doble sentido que hay en la palabra «bello» *(æquivocatio illius verbi)*. El poeta no dice nunca falsedad, que no puede haber en él, porque las cosas que dicen los poetas son, en algún modo, verdaderas por la apariencia, por la significación, según las opiniones humanas ó según lo universal. No se puede decir con Platón que el poeta no conoce nunca las cosas que describe; las conoce como poeta» (1).

(1) Hyeron. Fracastorii, *Opera*, ed. di Venezia. Giunti, 1574, páginas 112-120.

L. Castelvetro.

Si Fracastoro se esfuerza en elaborar aquel pasaje capital de Aristóteles en torno á lo universal de la poesía, aproximándose, con alguna vaguedad de criterio, al concepto del signo, Castelvetro comenta el fragmento aristotélico con independencia y seguridad de verdadero crítico. Se percata de que el librito de Aristóteles no es otra cosa sino un cuaderno de apuntes «que contiene ciertos principios y recuerdos para compilar el arte, y no el arte compilada». Nota también lógicamente que Aristóteles, representando el sentido de lo verosímil y de lo que tiene «semblante de verdad histórica», hubiera debido hacer preceder á la teoría de la poesía la de la historia, pues siendo la historia «narración, según la verdad, de acciones humanas memorables acaecidas» y la poesía narración según la verosimilitud de las posibles, la segunda tiene que recibir «toda su luz» de la primera. No se le escapa que Aristóteles llama imitación á dos cosas distintas, *a)* «el seguir el ejemplo ajeno» que «es hacer lo mismo que los otros hacen sin saber la razón de por qué se obra así», y *b)* imitación «exigida por la poesía», la cual «hace cosas completamente distintas á las hechas hasta un día determinado proponiendo, por decirlo así, otro ejemplo distinto que seguir». Esto no obstante, Castelvetro no se deshace de la confusión entre lo fantástico y lo histórico, ya que afirma que «el dominio de la fantasía es comúnmente el de la certidumbre», pero «que el campo de la certidumbre está algunas veces atravesado y como influido por una sombra de incertidumbre, así como, por otra parte, el campo de la incertidumbre está atravesado y como influído por una sombra de certidumbre». Y ¿qué decir de la interpretación bizarra que da de la teoría aristotélica sobre el placer, despertado por la admiración de las cosas feas, cuyo placer, según Castelvetro, consiste en el hecho de que la imitación no es nunca perfecta, y, por ende, incapaz de producir el disgusto y el miedo que causaría la realidad? Y ¿qué de su observación sobre la índole diversa, opuesta mejor, de la pintura y de la poesía, puesto que en la primera agrada y en la segunda desagrada la

imitación de las cosas conocidas? Y ¿qué de tantas otras sutilezas suyas, tan atrevidas como poco felices? (1)

Piccolomini y Pinciano.

Contra Robortelli, que identificó lo verdadero con lo falso, Piccolomini sostuvo que lo verosímil no es ni verdadero ni falso, y solamente por accidente podía convertirse en una cosa ó en la otra (2). Así también, el español Alfonso López Pinciano (1596), decía que la poesía *no es la mentira, que sería coincidir con la sofística, ni la historia, que sería tomar la materia al histórico, y no siendo historia porque toca fábulas, ni mentira porque toca historia, tiene por objeto el verisímil, que todo lo abraza. De aquí resulta que es un arte superior á la metafísica, porque comprende mucho más y se extiende á lo que es y á lo que no es* (3). Lo que había detrás de la palabra «verosímil», permanecía indefinible é impenetrable.

Francisco Patricio.

Un adversario de Aristóteles, Francisco Patricio, se dió cuenta de la necesidad de fundamentar el arte en un concepto distinto del de lo verosímil. Francisco Patricio, en su *Poética*, que publicó entre 1555 y 1586, refutó las ideas estéticas capitales de Aristóteles. También él advirtió que la palabra «imitación» tiene en Aristóteles distintos significados, entendiendo con este vocablo así la simple palabra como la tragedia, así la fábula como las palabras habladas, llegando á deducir la consecuencia, que parecía espantarle, de que «todos los escritos y conversaciones filosóficos y todas las demás composiciones, son poesía, porque están formadas de palabras que son imitaciones». Observaba también Francisco Patricio que con los principios de Aristóteles era imposible distinguir la poesía de la historia, siendo ambas imitaciones; probar que el verso no era esencial á la poesía, y que la historia, la ciencia ó el arte no pueden ser materia de poesía, puesto



(1) *Poet.*, ed. cit., I, 1; II, 1; III, 7; V, 1; págs. 4, 64, 66, 71 y 72, 208, 580.

(2) *Annotationi*, proemio.

(3) *Philosophia antigua poetica*, Madrid, 1596 (Reimp. en Valladolid, 1894).

que de varios pasajes de Aristóteles se desprende que la poesía abraza «la fábula, la cosa sucedida, la creencia ajena, el deber, lo mejor, lo necesario, lo posible, lo verosímil, lo creíble, lo increíble, lo conveniente», ó lo que es igual, «todas las cosas mundanas». Después de éstas y otras objeciones, algunas acertadas, sofísticas otras, Patricio concluía que «no es verdadero el dogma que afirma que toda la poesía es imitación, y si es imitación será, no exclusiva únicamente de los poetas y nacida al acaso, sino alguna otra de la que no habló Aristóteles, ni mostraron los demás, ni se nos ocurre ahora á nosotros, la cual podría venir de pronto y ser descubierta é ilustrada por alguien» mientras que «ahora permanece oculta» (1).

Estas confesiones de ignorancia, como aquellos vanos esfuerzos de romper el cerco aristotélico, como las grandes polémicas literarias del siglo XVI, giran todas alrededor de la verdad poética y de la verosimilitud y sirven, además, para mantener viva la cuestión y para despertar la atención como ante un misterio oculto. La corriente del pensamiento sobre el problema estético tornaba á comenzar de nuevo; en adelante, no había de interrumpirse ni de perderse.

---

(1) FRANCESCO PATRICI, *Della Poetica, la Deca disputata,* Nella quale, e per istoria, e per ragioni, e per autorità de' grandi antichi, si mostra la falsitá delle piú credute vere opinioni, che di Poetica a dì nostri vanno intorno. Ferrara, 1586.

CAPITULO III

FERMENTOS DE PENSAMIENTO EN EL SIGLO XVII

Aumentó el interés por las indagaciones estéticas al aparecer, durante el transcurso del siguiente siglo, distintas palabras nuevas y nuevos significados de palabras, que se estaban acumulando en el campo estético, y que, al complicar el problema, hacían sentir con más fuerza su peso y sus dificultades. Estas palabras eran: ingenio, gusto, imaginación ó fantasía, sentimiento y otras análogas que importa examinar de cerca. Nuevas palabras y nuevas observaciones en el siglo XVII.



Ingenio se distinguía en cierto modo de intelecto. Al uso frecuente del primero se añadió, si no erramos, especialmente por la eficacia de la Retórica concebida desde la antigüedad como forma de conocimiento fácil y agradable, en contraposición á la severa de la Dialéctica; «reverso de la Dialéctica» que, en lugar de las razones verdaderas, se servía de probables y verosímiles, de entimemas en lugar de silogismos, de ejemplos en lugar de inducciones, de tal modo, que el estóico Zenón había representado la Dialéctica con el puño cerrado y la Retórica con la mano abierta. La palabrería de la decadencia literaria del siglo XVII en Italia, se justificaba completamente en semejante teoría retórica; aquellas prosas y aquellos versos vacíos y arlequinescos trataban precisamente de El ingenio.

exhibir, no lo verdadero, sino lo aparencial, lo agudo, lo curioso, lo ingenioso. Y entonces se repitió con más constancia que en el siglo anterior la palabra «ingenio». «Ingenio» se llamó á la facultad que preside la Retórica; se alabaron las «vivezas de ingenio»; se exaltaron los «bellos ingenios», que no fueron los sólidos, etc. En estas palabras italianas, los franceses calcaron las suyas *esprit* y *beaux esprits* (1). Entre los más notables investigadores de las calidades del ingenio—aunque adversario de los excesos de la literatura de su tiempo—figura el boloñés Mateo Pellegrini (1650) que lo definía como «aquella parte del ánimo que en cierto modo practica, mira y trata de encontrar y fabricar lo bello y lo eficaz» (2). Productos del ingenio son también los «conceptos» y «agudezas», en torno á las cuales el mismo Pellegrini había escrito antes un tratado especial (1639) (3). Del ingenio y de la agudeza se ocupó también Manuel Tesauro en su libro *Cannocchiale aristotelico* (1654), desarrollando ampliamente, no sólo las agudezas «verbales» y «lapidarias», sino también las «simbólicas», como estátuas, historias, empresas, pasquines, jeroglíficos, emblemas, insignias, distintivos, cetros y hasta los «sensibles animados», como pantomimas, representaciones escénicas, mascaradas y bailes, productos que se deben á la «cavilación urbana» ó retórica, distinta de la dialéctica. Entre tales tratados, signos de los tiempos, llegó á la celebridad en toda Europa el del español Baltasar Gracián (1642) (4). El ingenio es para Gracián la facultad genuínamente inventiva, artística, «genial», genio, *génie*, *genius*, empleados como sinónimos de ingenio y de *esprit*. «Ingenio»—escribía un siglo después Mario Pagano—acaso vale tanto como el *genio* de

(1) P. e. MOLIERE. *Précieuses ridicules*, Escenas 1 y 10.

(2) *I fonti dell'ingegno ridotti ad arte.*—Bologna, 1650.

(3) *Delle acutezze che altrimenti spiriti, vivezze e concetti volgarmente si appellano.* Génova-Bologna, 1639.

(4) *Agudeza y arte de ingenio*, Madrid, 1642; ed. ampliada—Huesca, 1649.

los franceses, voz que comienza á adoptarse en Italia» (1). Y para permanecer en el siglo XVII, «conviene confesar—dice el jesuíta Bouhours, 1687—en sus diálogos sobre *La Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*, que corazón é ingenio influyen mucho en la moda del día, no hablándose de otra cosa en las conversaciones galantes y dejándose caer en todos los discursos el ingenio y el corazón *(l'esprit et le cœur)*» (2).

El gusto.

Las palabras gusto y buen gusto, también estaban á la moda, gozando del mismo favor. Tales palabras significaban la facultad crítica, relativa á lo bello, distinta del juicio intelectual, y dividida en activa y pasiva, pues se hablaba de un gusto «productivo» ó «fecundo»—que podía identificarse con el «ingenio»—y de un gusto «estéril».

Distintos significados de la palabra gusto.

En los apuntes de la historia del gusto, reina alguna confusión en torno á los distintos significados de esta palabra, significados que no parecen tener la misma importancia como síntomas de movimientos de ideas. Gusto, en el sentido de «placer» ó deleite, era muy antiguo en España y en Italia, como resulta de las frases «tener gusto, dar gusto, andar á gusto»; cuando Lope de Vega y otros españoles dicen y repiten en todos los tonos que el drama español tiende á satisfacer los gustos del pueblo *(deleita el gusto, para darle gusto)*, no entienden otra cosa que el placer del pueblo. Hasta aquí nada tiene esto de particular. Antiguo es también en Italia el empleo metafórico de «gusto» y de «buen gusto» en el sentido de «juicio» literario, científico, artístico. Gran número de ejemplos, tomados de los escritores del siglo XVI, Ariosto, Varchi, Miguel Angel, Tasso, nos ofrecen abundante vocabulario. Baste citar aquellos versos del *Orlando Furioso*, en los que se dice del Emperador Augusto:

L'aver avuto in poesia buon gusto
La proscrizione iniqua gli perdona

(1) *Saggio del gusto e delle belle arti*, 1783, cap. 1, nota.
(2) Trad. itali *Considerazion* ORSI, etc. Módena, 1735, vol. I, dial. 1.

y reproducir aquellas líneas en que Dolce decía de una persona «que tenía tan delicado gusto que no cantaba nunca versos que no fueran de Catulo ó de Calvo» (1). Tampoco hay hasta ahora nada que pueda interesarnos. El concepto de gusto como una facultad especial ó aptitud del espíritu no apareció, á lo que parece, sino en España, á mediados del siglo XVII, gracias al citado moralista y político Baltasar Gracián (2). Á Gracián se refiere evidentemente el italiano Trevisano, en el prefacio á un libro de Muratori (1708) cuando habla de los españoles perspicaces en las metáforas sobre todos, que expresaron el fenómeno «con este laconismo profundo: buen gusto», citando en otro pasaje, á propósito de gusto y de genio á «aquel ingenioso español», á Baltasar Gracián (3), quien entendió por «gusto» la percepción práctica que sorprende el punto justo de las cosas. Cuando Gracián escribía «hombre de gusto», quería indicar lo que hoy se llama «hombre de tacto» en la vida corriente (4).

La referencia de la palabra al fenómeno más estrictamente estético, aparece, si no nos equivocamos, en Francia en el último cuarto del siglo XVII. *Hay en el arte*—escribía La Bruyère en 1688—*un punto de perfección como de bondad ó de madurez en la naturaleza; quien lo siente y ama, tiene el gusto perfecto; quien no lo siente, y quien ama más allá ó más acá de él, tiene el gusto defectuoso. Hay, por ende, un buen gusto y un gusto defectuoso y se disputa con fundamento acerca de los gustos* (5). Como atributos ó variaciones del gusto, se añadían la delicadeza y la variedad ó variabilidad. Desde Francia se di-

---

(1) *Orlando Furioso*, XXXV, 26; L. Dolce. *Dialogo della pittura*, Venezia, 1557.

(2) Borinski, *Poet. de Renaiss.*, págs. 308 y siguientes; *B. Gracián*, ob. cit. pág. 39-54.

(3) *Riflessioni sopra il buon gusto*, Venezia, 1766, introd. pág. 72 á 84.

(4) Gracián, *Obras* (Amberes 1669); *El héroe, El Discreto*, con introducción de A. Farinelli, Madrid, 1900. CF. Borinski, *Poet. d. Renaiss.*, l. c.

(5) *Les caractères ou les mœurs du siècle.* Cap. 1. *Des ouvrages de l'esprit.*

fundió esta palabra á los demás países, transformada de significación y mezclada con el sedimento de las ideas prácticas y morales que había expresado antes; la introdujo en Alemania Thomasius (1) en 1687, y en Inglaterra correspondió al *good taste*.

En Italia, en 1696, el jesuíta Camilo Ettorri naturalizó la palabra en el título de un nutrido volumen *Il buon gusto ne' componimenti rettorici* (2), observando en el prefacio, que «el vocablo buen gusto, propio del que discierne en los manjares el buen sabor del malo, corre en estos tiempos en la boca de algunos, y en materia de humanidades se lo atribuyen á sí mismos». Reaparece la palabra, como ya hemos dicho, con la obra de Muratori (3); Trevisano diserta filosóficamente sobre el tema; discurre sobre lo mismo Salvani, en las notas á la *Perfecta poesía* del mismo Muratori, en la cual ocupa muchas páginas (4) el buen gusto, y hasta una Academia toma este nombre, como la *Academia del Buen gusto*, fundada en Palermo en 1718 (5). Los eruditos que discutieron la cuestión, recordando algunos pasajes de los escritores clásicos, relacionaron el nuevo concepto con el *tacito quodam sensu sine ulla ratione et arte* de Cicerón, y con el *iudicium*, el que, *nec magis arte traditur quam gustus aut odor* de Quintiliano (6). Montfaucon de Villars —1671— (7), consagraba un libro á la *Delicadeza*; Ettorri se esforzaba en dar una definición que agradase más que las corrientes en aquel entonces como

(1) En el programa: *Von der Nachahmung der Franzosen*, Leipzig, 1687.

(2) Opera... nella quale con alcune certe considerationi si mostra in che consista il *vero buon gusto* ne' suddetti componimenti, etc., etc. Bologna, 1696.

(3) *Delle riflessioni sopra il buon gusto nelle scienze e nell'arti*, 1708, Venezia, 1766.

(4) MURATORI, *Della perfetta poesia italiana*, Modena, 1706, l. II, cap. 5.

(5) MAZZUCHELLI, *Scritori d'Italia*, t. II, parte IV. pág. 2389.

(6) CICERÓN, *De oratore*, III, c. 50; QUINTILIANO, *Ins. orator.*, VI, c. 5.

(7) *De la Délicatesse*, París, 1671.

el más «fino descubrimiento del ingenio», la «flor del ingenio», el «extracto de la propia beldad» y otras semejantes (1). Orsi en las *Consideraciones*, insistía bastante sobre la definición de Ettorri, contestando al libro de Bouhours.

La imaginativa ó fantasía.

En el siglo XVII, la imaginativa ó fantasía se estudia con empeño en Italia. «¿Qué decís de verosimilitud y de verdad histórica—decía el Cardenal Sforza-Pallavicino en 1644—de falso y de verdadero, á propósito de poesía, que nada tiene que ver con lo falso, con lo verdadero, con la verosimilitud histórica, sino con las primeras aprehensiones, que no producen verdad ni falsedad?» La fantasía sustituyó, de este modo, á lo verosímil, ni verdadero ni falso, entre algunos intérpretes de Aristóteles; Sforza-Pallavicino se muestra de acuerdo con Piccolomini—que no cita—y en contraposición á Castelvetro—á quien expresamente cita y combate.—«El que asiste á un espectáculo teatral—insiste Pallavicino—sabe perfectamente que no son verdaderas las cosas que suceden en la escena; no lo cree, y sin embargo, se deleita». «Si el intento de la poesía se redujese á ser creída como verdadera, tendría por fin intrínseco la mentira, condenada indispensablemente por ley de naturaleza y ley de Dios, ya que la mentira consiste en decir lo falso, para que sea estimado como verdadero. ¿Cómo, pues, un arte tan corrompido había de permitirse en las mejores Repúblicas y oir alabanzas como las empleadas por los mismos escritores santos?» *Ut pictura poësis;* la pintura, es «una imitación diligentísima» cuya alabanza consiste en que semejan las líneas, los colores, los actos y hasta las pasiones internas del objeto pintado, «sin pretender que la ficción se convierta en verdad». El único objeto de las fábulas poéticas consiste en «adornar nuestra inteligencia con imágenes, esto es, con apariencias suntuosas, nuevas, admirables, espléndidas. Y estima esto de tal suerte el género humano, que ha querido remunerar á los poetas con gloria superior á todas las demás profesiones, defendiendo sus libros de las injurias del

(1) *Il buon gusto*, c. 39, pág. 367.

tiempo con mayor celo que los tratados científicos, que las obras de todas clases, coronando sus nombres con opinión de divinidad. Ved, pues, de qué modo estima el mundo eso de enriquecerse con las primeras aprehensiones de la belleza, aunque no aporten ciencia ni manifiesten verdades» (1).



Estas ideas, aunque expuestas por un Cardenal, parecían muy atrevidas, sesenta años después, á Muratori, que no se atrevía á dar «rienda suelta» á los poetas, aligerándoles de su freno con lo verosímil. A pesar de esto, Muratori, en su Poética, concede grandísima importancia á la fantasía, facultad «aprehensiva inferior» que, sin investigar si las cosas son verdaderas ó falsas, se limita á aprehenderlas, conformándose con «representar» lo bello, dejando la misión de analizarlo á la «aprehensiva superior», al intelecto (2). La fantasia conmueve también el corazón del severo Gravina, quien encarece su importancia dentro de la filosofía, y acentuando al hablar de ella la acostumbrada solemnidad de su estilo, la llama «una maga, pero saludable», «un delirio que ahuyenta las locuras» (3). Antes que éstos, Ettorri recomendaba la fantasía al buen retórico, el cual, «con el fin de despertar los simulacros», debe hacerse «familiar á cuanto está sujeto á los sentimientos del cuerpo» y «dar con el genio de la imaginativa, que es potencia sensitiva», y usar, por ende, «la especie más que los géneros, porque éstos, al ser más universales, son menos sensibles, los individuos más que la especie, los efectos más que las causas, el número mayor antes que el menor» (4).

En España, Huarte había sostenido (1578) que la elocuencia es más bien obra de la imaginación que de la inteli-

(1) *Del Bene* (Napoli, 1681), l. I, parte I, caps. 49-53; véase del mismo autor *Arte de la perfección cristiana* (Roma, 1665), l. I, cap. 3.

(2) *Perfetta poesia*, l. I, caps. 14-21.

(3) *Ragion poetica*, in *Prose italiane*, ed. De Stefano, Napoli, 1839, I, cap. 7.

(4) *Il buon gusto*, pág. 10.

gencia y del discurso (1). En Inglaterra, Bacon (1605) relacionaba la ciencia con el entendimiento, la historia con la memoria y la poesía con la fantasía ó imaginación (2); Hobbes investigaba los fenómenos de esta última (3); Addison consagraba varios números de su *Spectator* á analizar los «placeres de la imaginación» (4). En Alemania, la importancia de la fantasía se dejó sentir más tarde, hallando impugnadores en Bodmer, Breitlinger y en otros escritores de la escuela suiza, que estaban bajo la influencia de los italianos—Muratori, Gravina, Calepio—y de los ingleses, que, á su vez, influyeron sobre Klopstock y sobre la nueva escuela crítica italiana (5).

El sentimiento.

En aquel mismo período comenzó á acentuarse la oposición entre los que acostumbraban *à juger par le sentiment* y los que solían *raisonner par principes* (6). El más conspícuo representante del sentimiento fué el francés Du Bos, autor de las *Reflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719). Para él el arte es como un abandonarse al sentimiento, *librándose á las impresiones que los objetos extraños producen en nosotros*, sin la fatiga de la reflexión. Búrlase, por lo tanto, de los filósofos que combaten la imaginación y, á propósito del elocuente discurso que Malebranche escribió sobre el tema, advierte *que habla á nuestra imaginación contra el abuso de la imaginación*. Niega, igualmente, toda molestia intelectual en las producciones artísticas, afirmando que ésta consiste en el estilo y no en la instrucción. Respeta demasiado lo inverosí-

---

(1) *Examen de ingenios. Esame degl' ingegni degl' huomini per apprender le science* (trad it. de G. Camilli). Venezia, 1586, caps. 9-12.

(2) *De dignitate et augmentis scientiarum*, l. II, cap. 13.

(3) *De homine*, in *Opera Philosophica*, ed. Molesworth, vol. III, cap. 2.

(4) *Spectator*, núms. 411-421. (*Works*, Londres, 1721, III, págs. 486 á 519).

(5) *Die Discourse der Mahlern*, 1721-1723; *Von dem Einfluss und Gebrauche der Einbildungskraft*, etc., 1727, y otros escritos de Bodmer y Breitinger.

(6) Pascal, *Pensées sur l'éloquence et le style*, § 15.

mil, declarándose incapaz para establecer los confines entre lo verosímil y lo maravilloso, dejando á los poetas la milagrosa alianza de los opuestos. Para Du Bos, en suma, no existe más criterio de arte que el sentimiento, al que llama *sexto sentido.* Contra éste no valen las reflexiones, ni las discusiones; los juicios del público contrastan con los de los literatos y artistas profesionales. Todas las sutiles observaciones de los metafísicos más insignes, por justas que sean, no harán sino disminuir en un grado la reputación de que gozan las obras poéticas, porque no sabrán, en verdad, despojarlas de los encantos que atesoran. En vano, por tanto, se intenta desacreditar á Ariosto y á Tasso en Italia, como en vano se intentó desacreditar el *Cid* entre los franceses; los razonamientos ajenos no nos persuadirán nunca á creer lo contrario de lo que decimos (1). Estas ideas fueron compartidas por otros escritores franceses, como Cartaut de la Villate, quien observaba que *el talento grande del escritor que quiera complacernos estribará en tornar sus reflexiones en sentimientos*, y como Trublet, para quien era *un principio evidente el de que la poesía debe ser una expresión de sentimiento* (2). No tardaron los escritores ingleses en dar un puesto á la *emotion* en el arte.

Tendencia á unificar estas palabras.

Por lo demás, la imaginación equivalía al ingenio en los escritores de aquel entonces. Pero el ingenio es gusto, el gusto sentimiento, el sentimiento, primeras aprehensiones ó imaginación (3). El gusto, como hemos observado, era crítico, productivo, etc., prueba de que se presentía y entreveía, con semejantes fusiones, identificaciones y subordinaciones que todas estas palabras, en apariencia distintas, se referían á un mismo fenómeno.

---

(1) *Reflexions critiques sur la poésie et la peinture.* 1719 (7.ª ed. París, 1770), *passim.* sec. 1, 23, 26, 28, 33, 34.

(2) Cartaut de la Villate, *Essais historiques et philosophiques sur le goût,* Haya 1737; Trublet, *Essais sur divers sujets de litterature et de moral,* Amsterdam, 1755.

(3) Du Bois, ob. cit., sec. 33.

Dificultades y contradicciones para definirlo.

Un crítico alemán de los poquísimos que han intentado investigar la obscura región en que venía formándose la Estética moderna, atribuyendo á Gracián el concepto del gusto, dice que éste «es el más importante teorema estético que falta por descubrir á los modernos» (1).

Pero dejando á un lado la cuestión de que el gusto es, no el último teorema, ni un teorema, sino el principio mismo de la ciencia, base de todo lo demás; prescindiendo también del hecho de que cuando Gracián habla del gusto se refiere á la vida práctica, tenemos que insistir afirmando que gusto, ingenio, imaginación, sentimiento y palabras análogas representan, no nuevos conceptos científicos formados, sino palabras nuevas que responden á impresiones vagas; problemas, á lo sumo, no conceptos; presentimiento de que hay territorios que conquistar, no conquista y toma de posesión efectivas. Fijémonos en el hecho de que precisamente los que más empleaban estas palabras, y que por lo tanto, nos parecían más modernos, apenas trataban de fijar su pensamiento y se enredaban en las viejas ideas, las únicas que intelectualmente poseían. Las nuevas palabras eran vanas sombras para ellos; cuando querían abrazarse á ellas, se abrazaban con el vacío.

Ingenio é inteligencia.

Es posible que el ingenio sea cosa distinta de la inteligencia. Mas Pellegrini, Tesauro y otros tratadistas acaban siempre por encontrar en el ingenio una verdad intelectual. Trevisano lo definía: «una virtud interna del espíritu que inventa medios para verificar y seguir los conceptos que está elaborando y que se manifiesta, ora al disponer las cosas que inventamos, ora al exponerlas con claridad, ora al unir con agudas y hábiles formas objetos que parecen desemejantes, ora al relacionar sus analogías menos conocidas». «Mas, al fin y al cabo» los actos del ingenio «necesitan» ir acompañados de los de la inteligencia, no sólo de ésta, sino de la razón práctica moral (2). Con más ingenuidad, Muratori conside-

(1) Borinski, *B. Gracián*, pág. 39.

(2) *Trevisano*, ob. cit. págs. 82-84.

raba el ingenio como «aquella cualidad y fuerza activa con que la inteligencia recoge, une y vuelve á encontrar las semejanzas, las razones y las relaciones de las cosas» (1). Así es que el ingenio, después de haber sido algo distinto de la inteligencia, se convertía en parte ó manifestación de la inteligencia misma. El ingenio, decía por el contrario Alejandro Pope, necesita enfrenarse como un corsario violento; ingenio y juicio se bastan á las veces, porque necesitan ayudarse el uno y el otro, precisamente como marido y mujer. *For wit and judgement often are at strife, Though meant each other's aid like man and wife* (2).

Gusto y juicio intelectual.



Lo mismo sucede con el gusto. Una de las causas que explican principalmente la fortuna de aquella metáfora, fué (como observó Kant), su oposición á los principios intelectualistas; se quería significar que así como el paladar es el juez inapelable sobre todos los razonamientos internos alrededor del gusto de un manjar, del mismo modo el gusto artístico es el árbitro supremo en las cuestiones artísticas (3). Y, sin embargo, al definir una palabra nacida para excluir la intelectualidad y el raciocinio, se llegó á las altas zonas del raciocinio y de la intelectualidad. La comparación implícita con el paladar se entendió como anticipación de la reflexión *de même que la sensation du palais anticipe la réflexion*, escribía un siglo después Voltaire (4). Intelecto y razón intervienen en casi todas las definiciones que se intentaron sobre el gusto. *Una armonía, un acuerdo del espíritu y de la razón*, escribía la señora Dacier (1684) (5). Así también en los *Entretiens galants* se define el gusto textualmente: *Une raison eclairée*

(1) *Perfetta poesia*, l. II. cap. 1; ed. cit. I, pág. 299.

(2) A. Pope. *An essay on criticism, 1709* (en *Poetical works*, Londres, 1827), págs. 81-82.

(3) *Kritik der Urtheilskraft* (ed. Kirchmann), § 33.

(4) *Essai sur le goût* (apéndice al libro de A. Gerard, *Essai sur le goût*, París, 1766).

(5) Cit. en Sulzer, *Allg. Th. d. s. K.*, II, pág. 377.

qui, d'intelligence avec le cœur, fait toujours un juste choix parmi des choses opposées ou semblables (1). Según otro autor, citado por Bouhours, el gusto es «un sentimiento natural innato en el espíritu, independiente de toda ciencia que pueda conquistarle», siendo un «instinto de la recta razón» (2). El mismo Bouhours, criticando el hecho de explicar una metáfora con otra, observaba que el gusto tiene mejores relaciones con el juicio «que con el ingenio» (3). El italiano Etorri pensaba que el gusto debiera llamarse más universalmente «el juicio regulado por el arte» (4); Baruffaldi (1710) lo identificaba con el «discernimiento» llevado de la teoría á la práctica (5). Crousaz (1715) observaba que *el buen gusto nos hace primeramente estimar por el sentimiento lo que la razón aprueba, después que ésta se ha tomado el tiempo de examinar las cosas demasiado, para juzgar por ideas justas* (6). Antes que él, Trevisano consideraba el buen gusto como un «sentimiento que goza siempre conformándose con lo que la razón consiente» ayudando al hombre, juntamente con la gracia divina, para reconocer la verdad y el bien, que, después del pecado original, no acierta á distinguir con seguridad y plenitud. En Alemania, König (1727) definía el gusto como «una habilidad del entendimiento, producida por el espíritu sano y por el juicio agudo, que hace sentir exactamente la verdad, el bien y la belleza»; en 1736, Bodmer—que había sostenido sobre el asunto una larga discusión epistolar con su amigo el conde italiano Calepio—consideraba el gusto como «una reflexión ejercitada, pronta y penetrante en los más menudos detalles, por la cual la inteligencia distingue lo verdadero de lo falso, lo perfecto de lo defectuoso». Calepio y Bodmer eran

---

(1) Cit. en Sulcer, *Allg. Th. d. s. K.*, II, pág. 377.

(2) *Manière de bien penser* (trad. ital. cit.) diálogo 4.

(3) Idem.

(4) Ob. cit. caps. 2 y 4.

(5) *Osservazioni critiche* (vol. II de las *Considerazioni*, del Orsi), cap. 8, pág. 23.

(6) *Traité du Beau*, edic. de Amsterdam, 1724, I, pág. 170.

opuestos al simple sentimiento, y hacían diferencias entre el «gusto» y el «buen gusto» (1). Siguiendo el mismo sendero intelectualista, Muratori habla de un «buen gusto» hasta en la «erudición»; otros disertaron sobre «el buen gusto en la filosofía».

Con más cautela obraban los que moviéndose entre vulgaridades, consideraban el gusto como un *no sé qué*, *je ne sais quoi*, *nescio quid*, añadiendo á las anteriores esta expresión que no explicaba nada ciertamente, pero que indicaba á su modo el problema. Largamente trata de ello Bouhours (1671); *los italianos*—escribe—*que hacen misterio de todas las cosas*, *emplean en todas partes su* «no sé qué»; *no hay nada más que esto de común entre sus poetas;* después cita pasajes del Tasso y de otros (2). «En Italia—dice Salvani—el buen gusto es una palabra que ha nacido en nuestros días; parece una palabra vagabunda, que no tiene verdadero asiento, y que se refiere á no sé qué, á una fortuna, á un acierto de ingenio (3). En España el Padre Feijóo, que escribió sobre *La razón del gusto* y sobre *El no sé qué* (1733), dice bellamente: *En muchas producciones*, *no sólo de la naturaleza*, *sino del arte*, *y aun más del arte que de la naturaleza*, *encuentran los hombres fuera de aquellas perfecciones sujetas á su comprehensión racional*, *otro género de primor misterioso*, *que lisonjeando el gusto*, *atormenta el entendimiento*. *Los sentidos le palpan*, *pero no le puede disipar la razón*, *y así*, *al querer explicarle*, *no se encuentran voces ni conceptos que cuadren á su idea*, *y salimos del paso diciendo que hay un no sé qué*, *que agrada*, *que enamora*, *que hechiza*, *sin que pueda encontrarse revelación más*

El no sé qué.

(1) J. Ulr. König, *Untersuchung von dem guten Geschmack in der Dichtund Redekunst*, Leipzig, 1727; Calepio-Bodmer, *Briefwechsel von der Natur des poetischen Geschmackes*, Zurich, 1736; cfr. para ambos Sulzer, II, pág. 380.

(2) *Les entretiens d'Ariste et d'Eugène*, 1671, ed. de París, 1734, coloquio V: *Le je ne sais quoi*; vid. Gracián, *Oráculo manual*, núm. 127, y *El héroe*, c. 13.

(3) En las notas á la *Perfetta poesia*, de Muratori.

clara de este natural misterio (1). Y Montesquieu escribe: *Hay algunas veces en las personas y en las cosas un encanto invisible, una gracia natural que no puede definirse y que hemos tenido que llamar el no sé qué. Me parece que es un efecto que descansa principalmente en la sorpresa* (2). Algunos se incomodaban hablando de «la escapatoria del no sé qué», motejándola, no en balde, de declaración de ignorancia. Pero el hecho era que no se sabía salir de la ignorancia sino para caer en la confusión entre gusto y juicio intelectual.

Fantasía y sensualismo. El correctivo de la fantasía.

Si al definir ingenio y gusto se caía con frecuencia en el intelectualismo, la imaginación y el sentimiento se cambiaban fácilmente, extremando los conceptos, en afirmaciones sensualistas. Nótese con cuánta energía el Cardenal Sforza-Pallavicino insistió en la no intelectualidad de las imágenes é invenciones fantásticas. «Nada importa al soñador de lo bello—escribe—para actuar sus conocimientos, que el objeto de éstos sea ó no sea el fenómeno que él se figura; si por tal ó cual visión, ó vigorosa aprehensión, se inclina á considerarlo como presente con un acto de juicio, el gusto de la belleza como tal belleza no surge del juicio hecho, sino de aquella visión, de aquella aprehensión viva que puede permanecer en nosotros, apenas enmendamos el engaño de la creencia; como sucede con el sueño tranquilo, cuando, adormilados, nos complacemos en los sueños hermosos». Para Sforza-Pallavicino, la fantasía no puede ser errónea, ya que la asimila en todo y por todo á las sensaciones, incapaces de verdad y de falsedad. Y si el conocimiento fantástico agrada, no es porque posea una verdad especial—la verdad fantástica—sino porque finge objetos «falsos, pero gustosos»; el pintor no hace retratos, sino imágenes que, fieles ó no, nos deleitamos en contemplar; la poesía proporciona aprehensiones «suntuosas, nuevas, admirables, espléndidas» (3). El fondo del pensamien-

(1) Feijóo, *Teatro crítico*, t. VI, núms. 11-12.

(2) *Essai sur le goût dans les choses de la nature et de l'art.* Fragmento póstumo (ap. de A. Gérard, obra citada).

(3) *Del bene*, capítulo citado.

to de Sforza-Pallavicino es, si no nos engañamos, de sensualismo marinesco. «El fin del poeta es la maravilla... Quien no sabe asombrar no sabe nada (1)». Aprueba como gran verdad lo que había oído muchas veces al «Píndaro de Savona, á Gabriel Chiabrera, de que la poesía está obligada á enarcar las cejas» (2). Pero en el *Tratado del estilo*, escrito más tarde (1464), parece que se arrepiente de su idea más bella, como queriendo volver á la «teoría pedagógica». «Aunque en éste y en otro libro—escribe—haya yo filosofado de la poesía más bajamente, considerándola sólo como subalterna de la delectación que nuestro espíritu experimenta en la no muy perfecta operación de imaginar ó de aprender con ayuda de la imaginación y sin embargo de que en este respecto haya apretado un poco los lazos que la atan con lo verosímil, quiero mostrar aquí otra misión de la poesía más alta y fructuosa que se sujeta á lo verosímil con el vasallaje más estrecho, cuyo oficio es iluminar nuestra mente en el ejercicio nobilísimo del juicio y convertirse en nodriza de la filosofía, alimentándola con dulce leche» (3). El jesuíta Ettorri, á pesar de inculcar el empleo de la fantasía y de mandar á los oradores á la escuela con los «histriones», quería que la fantasía sirviera exclusivamente de «mediadora para llevar al espíritu» la verdad; de otro modo, habría que considerar al que lee ó escribe, no como hombre, sino como bestia que en la fantasía se aquieta» (4).

La consideración de la fantasía como mera sensualidad, aparece claramente en Muratori, quien, precisamente por estar persuadido de que aquella facultad, abandonada á sí misma, se abandonaría á los delirios del sueño y de la borrachera, pone á su lado la inteligencia «como un amigo de autoridad» para que regule su ejercicio en la elección y combinación de las imágenes (5). En el libro de Muratori *Della forza della*

(1) MARINO, en uno de los sonetos de la *Murtoleide*.
(2) *Del bene*, l. I, parte I, cap. 8.
(3) *Trattato dello stile*, Roma, 1666, cap. 30.
(4) *Il buon gusto*, págs. 12 y 13.
(5) *Perfetta poesia*, I, cap. 18, págs. 232 y 233.

fantasia umana, puede verse cuánto le interesó esta facultad y de qué modo la desconocía y menospreciaba, pues la presenta como facultad material, distinta de la mental é intelectual, negándola virtud cognoscitiva. Y aunque había notado que la poesia se distingue de la ciencia en el fin, ya que ésta trata de «conocer» y aquélla de «representar» lo verdadero, sin embargo, en el fondo (1) seguía concibiendo la poesia como «arte que deleita», subordinada á la Filosofía moral, de la que era una de las tres siervas ó subalternas (2). Con poca diferencia, Gravina sostenía también que «la poesía, con la delectación de la novedad y de la maravilla, debía de introducir en la mente de los vulgares la verdad y los conocimientos universales» (3).

Fuera de Italia sucedía lo mismo. Bacon, que clasificaba la poesía entre la fantasía, la consideraba al mismo tiempo como una cosa intermedia entre la historia y la ciencia; en la primera incluyó la poesía épica y en la segunda la parabólica, que era para él la forma más alta de la poesia *(Poësis parabolica inter reliquas eminet)*. En otro pasaje llama á la poesía *somnium* ó declara desde luego que *scientias fere non parit* y que *pro lusu potius ingenii quam pro scientia est habenda;* en una palabra, música, pintura y las demás artes son meramente voluptuosas (4). Addison reducía los placeres de la imaginación á los productos de los objetos visibles y á las ideas que éstos despiertan; placeres no tan grandes como los de los sentidos, ni tan refinados como los de la inteligencia. Y agregaba el placer de hallar parecido entre las copias y los originales, ejercicio agradable y útil para sutilizar el espíritu de observación (5).

Sentimiento y sensualismo.

Es, por lo tanto, evidente el sensualismo de Du Bos y de los demás partidarios del sentimiento. El arte es para éste

(1) Venecia, 1745.
(2) Obra cit., I, cap. 6.
(3) *Ragion poetica*. I, cap. 7.
(4) *De dignitate*, II, cap. 13; III, 1; IV, cap. 2, V. cap. 1.
(5) *Spectator*, cap. 1, págs. 487 y 503.

un pasatiempo cuyo placer estriba en sentirse ocupado el espíritu sin fatiga, siendo, por ende, semejante á los espectáculos de los gladiadores, á las corridas de toros y á los torneos (1).

Por estas razones, á pesar de dar gran importancia en la prehistoria de la Estética á aquellas nuevas palabras y á aquellos nuevos puntos de vista, reconociendo que fueron levadura y fermento para el debatido problema estético con que el Renacimiento se había encontrado de la misma manera que lo dejaron los pensadores de la antigüedad, no sabemos extraer, en su aparición, el descubrimiento verdadero y propio de nuestra ciencia. Con aquellas palabras y las polémicas que suscitaron, el fenómeno estético pedía en voz alta é insistentemente su justificación teórica. Pero ésta no aparecía por ninguna parte, ni era por nadie explicada.

(1) Ob. cit., sec. 2.

CAPITULO IV

LAS IDEAS ESTÉTICAS EN EL CARTESIANISMO Y EN EL LEIBNITZIANISMO Y LA «ÆSTHETICA» DE BAUMGARTEN

El cartesianismo y la fantasía.

El mundo obscuro de las ingeniosidades, de los gustos, de las fantasías, de los sentimientos, de los no sé qué, no fué tomado en consideración, ni por decirlo así, recogido, en los cuadros de la filosofía de Descartes. Descartes aborrecía la imaginación que, según él, derivaba de la agitación de los espíritus animales. Aunque no condenaba del todo la poesía, la admitía solamente en cuanto estuviera regulada por la inteligencia, ó sea, por aquella facultad que salva al hombre de los caprichos de la *folle du logis*. La toleraba, y estaba dispuesto á no refutarles *ninguna cosa que un filósofo pueda permitirse sin ofender su conciencia* (1). Se ha observado con exactitud que Boileau es el equivalente estético del intelectualismo cartesiano, sometido á la rígida *raison*,

«Mais nous que la raison à ses règles engage»,

y partidario entusiasta de la alegoría (2). Nos hemos referido ya incidentalmente á los desahogos de Malebranche contra la

(1) Cartas á Balzac y á la princesa Isabel.
(2) *Art poétique* (1669-1674).

imaginación. El espíritu matemático difundido en Francia por los cartesianos, alejaba la posibilidad de un atento examen de la poesía y del arte. El italiano Antonio Conti, huésped de Francia, testigo presencial de las disputas teóricas que en ella se agitaban, hacía de los críticos franceses, de Lamotte, de Fontenelle y sus secuaces, esta descripción: *Han introducido en las bellas letras el espíritu y el método de M. Descartes, y juzgan de la poesía y de la elocuencia independientemente de sus cualidades sensibles. De donde proviene que confunden el progreso de la filosofía con el progreso de las artes. Los modernos, dice el abate Terrasson, son mejores geómetras que los antiguos, de donde resulta que son mejores poetas y mejores oradores* (1). Contra este espíritu matemático que había penetrado en Francia en cosas de arte y de sentimiento, se batallaba en Francia en tiempo de los enciclopledistas; la batalla tuvo resonancia en Italia como se desprende de las protestas de Bettinelli y de otros escritores. Cuando Du Bos publicó su atrevido libro, el consejero del parlamento de Burdeos, Juan Jacobo Bel, escribió (1726) una disertación para impugnar la tesis de convertir el sentimiento en juez del arte (2).

Crousaz; Andre.

El cartesianismo no podía tener, por consiguiente, una Estética de la fantasía. El *Tratado de lo bello*, publicado por el cartesiano ecléctico J. P. de Crousaz (1715), colocaba lo bello, no en lo agradable y en el sentimiento, sobre lo cual no puede discutirse, sino en lo que se aprueba, y por tanto, se reduce á ideas. Enumeraba cinco de estas ideas: variedad, unidad, regularidad, orden y proporción, observando que *la variedad templada por la unidad, la regularidad, el orden y la proporción, no son quimeras; no han nacido del resorte de la fantasía, ni es el capricho el que decide de ellas.* Tales eran, para Crousaz, los caracteres reales de lo bello fundados en la naturaleza y en la verdad. Aplicaba además su definición á la

(1) Cartas al Marqués Maffei, escritas hacia 1720 en *Prose e poesie*, II, Venezie, 1756, pág. cxx.

(2) Sulzer. ob. cit. I, pág. 50.

belleza de las ciencias, Geometría, Álgebra, Astronomía, Física, Historia, á la virtud, á la elocuencia y á la religión, encontrando como se le antojaba en todos estos casos los caracteres preestablecidos (1). Otro cartesiano, el jesuíta André (1742) (2), distingue un bello esencial, independiente de toda institución humana y divina; un bello natural independiente de la opinión de los hombres y un bello hasta cierto punto arbitrario, de institución humana. El primero es regularidad, orden, proporción, simetría; André se apoyaba para esto en Platón y sacaba á relucir la definición de San Agustín. El segundo tiene por medida principal la luz que engendra los colores; el buen cartesiano se apoyaba en esta parte en las doctrinas newtonianas. El tercero pertenece á la moda y á la convención y no puede nunca violar el esencial. Cada una de estas tres formas de lo bello se subdivide después en bello sensible ó de los cuerpos, y bello inteligible ó del espíritu.

Los ingleses; Locke, Shaftesbury, Hutcheson y la escuela escocesa.

Lo mismo que Descartes en Francia, Locke en Inglaterra (1690) es intelectualista y no conoce otra forma de actividad que la reflexión sobre los sentidos. Acoge de la literatura de su tiempo la distinción entre ingenio y juicio; el primero, según él, combina las ideas con agradable variedad y descubre en ellas relaciones y semejanzas para hacer bellas pinturas, que diviertan é interesen á la imaginación; el juicio ó intelecto, por el contrario, investiga las diferencias de la verdad. «El ingenio—escribe—satisfecho de la belleza de la pintura y de la vivacidad de la imaginación, no se cuida de ir más allá. En efecto, se equivoca uno cuando emplea sutiles pensamientos, examinándolos con las reglas severas de la verdad y de la sana razón; de donde se desprende que lo que se llama ingenio consiste en algo que nada tiene que ver ni

(1) *Traité du Beau*, où l'on montre en quoi consiste ce que l'on nomme ainsi, par des exemples tirés de la plupart des arts et des sciences, 1715. 6.ª ed. Amsterdam, 1724, caps. 1 y 2.

(2) *Essai sur le Beau*, Paris, 1741, ed. París, 1810.

con la verdad ni con la razón» (1). También en Inglaterra los filósofos hacen una Estética trascendental, de color harto más sensualista que la de los cartesianos franceses. Shaftesbury (1709) eleva el gusto y sentido ó instinto de lo bello; sentido del orden y de la proporción, idéntico al moral, que anticipa con sus *preconceptions* ó *presentations*, el reconocimiento de la razón. Los tres grados de la belleza son los cuerpos, los espíritus y Dios (2). De Shaftesbury deriva íntimamente Francisco Hutcheson (1723) que hizo popular el sentido de la belleza, como algo que se mece entre la sensualidad y la racionalidad y se dirige á conocer la unidad en la variedad, la concordia en lo múltiple, lo verdadero, lo bueno, y lo bello en su identidad substancial. De esta suerte Hutcheson distingue el placer del arte ó de la imitación y la correspondencia entre copia y original, distinguiendo lo bello absoluto de lo bello relativo (3). El mismo punto de vista domina en los escritores ingleses del siglo XVIII, por ejemplo, en Reid y en Adam Smith.

Leibnitz; las percepciones pequeñas y el conocimiento confuso.

Con más amplitud y con mayor vigor filosófico, Leibnitz abrió la puerta á toda esa falange de fenómenos psíquicos que el intelectualismo cartesiano había alejado de su seno con horror. En su concepción de la realidad, dominada por la ley de lo continuo (*natura non fecit saltus*) y en la que la escala de los seres iba sin interrupción desde los más ínfimos á Dios, la imaginación, el gusto y observaciones análogas hallaron también un hueco que tapar. Los fenómenos que ahora llamamos estéticos se identificaron con la cognición confusa de Descartes, que podía ser clara sin ser por lo demás distinta; terminología que, como sabemos, procede de la Escolástica,

---

(1) *An essay concerning human understanding* (trad. franc. en *Œuvres)* Paris, 1854, l. II, cap. 11, § 2.

(2) *Characteristics of men, manners, opinions, times*, 1709-1711, Basilea, 1790, 3 vols.

(3) *Enquiry into the original of our ideas of beauty and virtue,* Londres, 1723, trad. franc., Amsterdam, 1749.

seguida, acaso, principalmente por Duns Scoto, que tuvo nueva fortuna en los albores del siglo XVII (1).

Ya en el libro *De cognitione, veritate et ideis* (1684), Leibnitz, después de haber dividido la cognición en *obscura vel clara*, y la *clara* en *confusa vel distincta*, y la *distincta* en *adæquata vel inadæquata*, observaba que los pintores y los demás artistas, á pesar de dar juicios excelentes de las obras de arte, no saben luego darse cuenta de éstas, y á quienes les preguntan sobre ellas, suelen responder que lo qué ellos condenan obedece á desear un no sé qué *(at indicii sui rationem reddere sæpe non posse, et quærente dicere, se in re, quæ displicet, desiderare nescio quid)* (2). Tienen, en una palabra, cognición clara, pero confusa y no distinta; conocimiento fantástico, diremos nosotros, y no intelectual, porque este último se excluye en las esferas artísticas. Son cosas que no podemos definir. *On ne les fait connaître que par des exemples, et, au reste, il faut dire que c'est un je ne sais quoi, jusqu'à ce qu'on en déchiffre la contexture* (3). Pero estas *perceptions confuses* ó *sentiments* tienen *plus grande efficacité que l'on ne pense; ce sont elles qui forment je ne sais quoi, ces goûts, ces images des qualités des sens* (4). Es, pues, evidente que en ese tratado, Leibnitz se refería á las discusiones estéticas, de que se ha hablado en el capítulo anterior; lo que confirma después, desprendiéndolo de sus citas el libro de Bouhours (5).

Intelectualismo de Leibnitz.



Pudiera parecer que aplicando la palabra *claritas* á los fenómenos estéticos y negándoles la *distinctio*, Leibnitz reconocía su esencia peculiar, ni sensual, ni al mismo tiempo tampoco intelectual. No podían parecer sensuales para él puesto que tienen su *claritas*, distinta del deleite ó de la emoción sensual, ni intelectuales, puesto que están desprovistas de *distinctio*. Pero la *lex continui* y el intelectualismo leibnitziano

(1) Véase más arriba, pág. 251.
(2) *Opera philosophica*, ed. Erdmann, pág. 78.
(3) *Nouveaux essais*, II, cap. 22.
(4) *Nouveaux essais*, pref.
(5) Ob. cit., II, cap. 11.

nos prohiben acoger semejante interpretación. Obscuridad y claridad son aquí grados cuantitativos de un conocimiento único, el distinto ó intelectual, al que tienden ambos y que alcanza el grado más alto. Admitiendo, en efecto, que los artistas juzgan con percepciones confusas, claras, pero no distintas, no se excluye que éstas puedan ser corregidas y reforzadas por el conocimiento intelectivo. El mismo fenómeno que la fantasía conoce confusamente, pero claramente, conoce el intelecto clara y distintamente. Lo que quiere decir que eso de revivir una obra de arte sintiendo sus bellezas, puede perfeccionarse cuando, abandonando la obra de arte inmediata, se determina intelectualmente su concepto. La misma terminología adoptada por Leibnitz, en la que el sentido y la fantasía se presentan obscura y confusamente, lleva una sombra de desprecio y la afirmación implícita de una forma única verdaderamente cognoscitiva. No puede entenderse de otra manera la definición leibnitziana de la música como *exercitium aritmeticæ occultum nescientis se numerare animi*. Y en otra parte dice: *El fin principal de la historia, como el de la poesía, debe ser el de enseñar la prudencia y la virtud con ejemplos, mostrando el vicio de tal suerte que nos produzca aversión y que nos mueva á evitarlo* (1). La *claritas*, atribuida á los fenómenos estéticos, es, en síntesis, no una diferencia específica, sino una anticipación parcial de la *distinctio* intelectiva. Desde luego que es un progreso el haber llegado á este grado, pero, en último análisis, el punto de vista de Leibnitz no es fundamentalmente distinto del de aquéllos que, inventando las nuevas palabras é intuiciones que hemos estudiado, habían detenido de algún modo la atención sobre la pecularíedad de los fenómenos estéticos.

Especulaciones sobre el lenguaje.

El mismo invencible intelectualismo se observa en las especulaciones, que cada vez se hicieron más vivas, sobre el lenguaje. Los escritores del Renacimiento y del siglo XVI, cuando trataron de levantarse contra las gramáticas mera-

(1) *Essais de Théodicée*, parte II, § 148.

mente empíricas y preceptivas para sistematizarlas, cayeron en el logicismo, para el que las formas gramaticales eran simplemente rellenos, impropiedades, metáforas, elipsis. Así, Julio César Scaligero (1540); así también el más profundo de todos, Francisco Sánchez (Sanctius ó Sanzio), llamado *el Brocense*. El cual, en su *Minerva*, sostiene que los nombres se imponen á las cosas racionalmente; excluye las interjecciones, como meros signos de alegría ó de dolor, de las partes del discurso; no admite nombres heterogéneos ó heteróclitos, y elabora la sintaxis mediante cuatro figuras de construcción, proclamando el principio *doctrinam supplendi esse valde neccessariam*, ó lo que es igual, que las variedades gramaticales se explican con la elipsis, la abreviación y con el desprecio hacia la forma lógica típica (1). Así también Gaspar Scioppio, que en el siglo posterior combatió—violentamente, como tenía por costumbre—la vieja gramática, propagó todo lo que pudo la gramática *sanctiana* y publicó un libro con el título de *Grammatica philosophica* (2). No debemos olvidar tampoco á Jacobo Perizonio, autor de un comentario á la obra de Sánchez (1687). Entre los filósofos propiamente tales, Bacon discurría sobre la gramática filosófica y sobre las calidades y defectos de las distintas lenguas (3). En 1660, Claudio Lancelot y Arnauld publicaron la *Grammaire générale et raisonnée de Port-Royal*, aplicación rigurosa del intelectualismo cartesiano á las formas gramaticales, dominadas del prejuicio del artificio del lenguaje. Locke y Leibnitz investigaron sobre el lenguaje (4), y aunque sean muy grandes los méritos del segundo como promovedor de indagaciones históricas sobre el lenguaje, ninguno de los dos acertó á conquistar un punto de

(1) FRANCISCI SANCTII, *Minerva seu de causis linguæ latinæ commentarius*, Salamanca, 1587 (ed. de G. Scioppio, Padova, 1663, vid. l. I, cap. 1, 2, 9, y el libro IV).

(2) GASPERIS SCIOPPII, *Grammatica philosophica*, Milano, 1628, Venezia, 1728.

(3) *De dignitate*, l. VI, cap. 1.

(4) LOCKE, *An essai*, l. III; LEIBNITZ, *Nouv, essa*, l. III.

vista nuevo. Leibnitz alimentó toda su vida el pensamiento de una lengua universal, de un *ars characteristica universale*, de cuyas combinaciones esperaba grandes progresos científicos; pensamiento que sorprendió la mente de otros—Wilkins—antes que la suya, y que acarician hoy otros muchos, aunque sea perfectamente absurdo.

Cr. Wolff. Para corregir las ideas estéticas de Leibnitz, era completamente necesario cambiar los mismos fundamentos de su sistema, y por lo tanto, el cartesianismo en el que se había apoyado. No realizaron esta labor sus discípulos, antes, al contrario, se nota en ellos la acentuación del intelectualismo. Cristian Wolff, dando forma escolástica á las grandes observaciones del maestro, consideraba como primera parte de la doctrina del sistema la doctrina del conocimiento concebido como órgano ó instrumento; después seguían el Derecho Natural, la Política y la Ética, concebidos como órgano de la actividad práctica. Todo lo demás era ó Teología y Metafísica ó Pneumatología ó Física—doctrina de la psiquis y doctrina de la naturaleza fenoménica.—Aunque Wolff distingue una fantasía productiva, influída por el principio de razón suficiente y distinta de la meramente asociativa ó caótica (1), sin embargo, la ciencia de la fantasía no puede hallar puesto adecuado en su esquema. El conocimiento inferior, como tal, pertenecía á la Pneumatología y no estaba en sazón de constituir por sí solo un órgano, sino á lo más, tenía que formar parte del organismo constituído, que lo corregía y superaba mediante el conocimiento inferior; del mismo modo que la Etica era un elemento de la *facultas appetitiva inferior*. Y de la misma suerte que en Francia á la filosofía de Descartes corresponde la poética de Boileau, así también en Alemania, á las teorías cartesiano-leibnitzianas de Wolff corresponde la poética racionalista de Gottsched (1729) (2).

(1) *Psychol. empirica*, Francfort y Leipzig, 1738, §§ 138-172.

(2) Joh. Cr. Gottsched, *Versuch einer critischen Dichtkunst*, Leipzig, 1729.

En efecto, sospechábase que también en las facultades inferiores tenía lugar una distinción entre lo perfecto y lo imperfecto, entre valores y no valores. Varias veces se ha citado un párrafo de un libro del leibnitziano Bülffinger (1725) que dice así: «*Vellem existerent qui circa facultatem sentiendi, imaginandi, attendendi, abstrahendi et memoriam præstarent quod bonus ille Aristoteles, adeo hodie omnibus sordens, præstitit circa intellectum: hoc est ut in artis formam redigerent quicquid ad illas in suo usu dirigendas et invandas pertinet et conducit, quem ad modum Aristoteles in Organo logicam sive facultatem demostrandi redegit in ordine* (1)». Pero el que lea el pasaje en el texto, se dará cuenta inmediatamente de que el órgano soñado se reduce á una serie de recetas para reforzar la memoria, educar la atención y cosas semejantes; de que se trata de una técnica y no de una Estética. La misma idea había propagado antes en Italia Trevisano (1708), el cual, notando la posibilidad de una educación de los sentidos por obra del entendimiento, admitía también la de un arte del sentimiento «que dará prudencia á las costumbres y buen gusto al conocimiento» (2). Obsérvese que Bülffinger pasaba en su tiempo por despreciador de la poesía, hasta el punto de que contra él se escribió una disertación con el fin de demostrarle «que la poesía no disminuye la facultad de concebir distintamente las cosas» (3). Bodmer y Breitinger quisieron deducir «todas las partes de la elocuencia con certeza matemática» (1727). Breitinger trazó el diseño de la Lógica de la imaginación (1740) que trataba del estudio de las semejanzas y de las metáforas; pero de haber cumplido su propósito, no hubiera hecho cosa distinta, desde el punto de vista filosófico, de los tratados sobre la materia de nuestros retóricos del siglo XVII.

Investigación de un órgano del conocimiento inferior.

(1) *Dilucidationes philosophicæ de Deo, anima humana et mundo*, 1725 (Tubinga, 1728), § 628.

(2) Pref. á las *Rifless. sul gusto*, ed. cit., pág. 75.

(3) Borinski, *Poetik. d. Renaiss.*, pág. 380, nota.

Alejandro Baumgarten: la «Æsthetica».

En tales disputas y tentativas se formó el joven Alejandro Baumgarten, de Berlín, que desde el campo de la filosofía de Wolff y estudiando y enseñando á la vez poesía y elocuencia latina, tomó la cuestión donde estaba y tornó á pensar sobre el modo de reducir los preceptos de los retóricos á rigor y sistema filosófico. En Septiembre de 1735, á los veintiún años, como tesis de habilitación para el doctorado, publicó un opúsculo *Meditationes philosophicæ de nonnullis ad poëma pertinentibus* (1), en el que se escribió por primera vez la palabra «Estética» como título de una ciencia especial (2). Baumgarten concedió gran importancia á su descubrimiento juvenil, y llamado á enseñar en la Universidad de Francfort en 1742, y luego en 1749, dió algunos cursos de Estética *(quædam consilia dirigendarum facultatum inferiorum, novam per acroasin, exposuit)* (3). En 1750 publicó el primer libro de un voluminoso tratado en el que aparece la palabra *Æsthetica* de título en la portada (4); en 1758 publicó una segunda parte más floja; sus achaques y la muerte, que le sorprendió en 1762, le impidieron llevar á cabo la obra que se había propuesto realizar.

La Estética como ciencia del conocimiento sensible.

¿Qué es la Estética para Baumgarten? Su objeto son los fenómenos sensibles (αἰσθητά), que los antiguos distinguieron cuidadosamente en toda sazón de los mentales (νοητά) (5). La Estética, es, por ende, *scientia cognitionis sensitivæ*, *theoria liberalium artium*, *gnoseologia inferior*, *ars pulcre cogitandi*, *ars analogi rationis* (6). La Retórica y la Poética son casos especiales de la Estética; ciencia general ésta que abraza las

(1) *Halæ Magdeburgicæ*, 1735 (ristampa a cura di B. Croce), Nápoles, 1900.

(2) *Med.*, § 116.

(3) *Æsthetica*, I, pref.

(4) *Æsthetica*. Scripsit ALEXANDER COTTLIEB BAUMGARTEN, Prof. Philosophiæ, Traiecti cis Viadrum, Impens. Ioannis Christiani Kleyb, 1750; 2.ª parte, 1758.

(5) *Med.*, § 116.

(6) *Æsth.*, § 1.

otras dos, dejando á los retóricos y á los tratadistas de Poética las distinciones de los géneros y de otros conceptos particulares (1). Sus leyes se difunden por todas las artes, siendo estrella de navegantes para cada una *quasi cynosura quaedam specialium* (2); conviene formularlas, no con relación á pocos casos, con inducción incompleta y de modo empírico, sino atendiendo á la universalidad del fenómeno *(falsa regula peior est quam nulla)* (3). La Estética no puede confundirse con la Psicología, que se nutre tan solo de preconceptos; ciencia independiente, traza las normas del conocimiento sensible *(sensitive quid cognoscendi)* (4) y se ocupa de la *perfectio cognitionis sensitivae qua talis*, que es la belleza *(pulcritudo)* como su contrario es la fealdad *(deformitas)* (5). Hay, pues, que excluir de la belleza del conocimiento sensible *(pulcritudo cognitionis)* la belleza de los objetos y de la materia *(pulcritudo obtectorum et materiæ)*, con la cual se ha confundido frecuentemente, por achaques del empleo lingüístico, ya que las cosas torpes pueden pensarse bellamente y las bellas feamente *(quacum ob receptam rei significationem saepe sed male confunditur; possunt turpia pulcre cogitario ut alia, et pulcriora turpister)* (6). Las representaciones poéticas son las confusas ó las fantásticas; la distinción, la intelectualidad, no es poética. Cuanto mayor es la determinación, tanto mayor es la poesía; los individuos, *omnimode determinata*, son altamente poéticos, como poéticos son los fantasmas y las imágenes y todo lo que se roza con los sentidos. El juicio de las representaciones sensibles y fantásticas es el gusto ó el *indicium sensum* (7). Tales son, en síntesis, las verdades que exponía Baumgarten en

(1) *Med.*, § 117.
(2) *Æsth.*, § 71.
(3) *Æsth.*, § 53.
(4) *Med.*, § 115.
(5) *Æsth.*, § 14.
(6) *Æsth.*, § 18.
(7) *Med.*, § 92.

las *Meditationes*, y luego con muchos distingos y ejemplos, en la *Æsthetica*.

Crítica de los juicios sobre Baumgarten.

Los críticos alemanes observan, casi con unanimidad (1), que Baumgarten, en lugar de haber asignado un lugar á la Estética, debiera haber desarrollado una especie de Lógica inductiva. No nos parece justa la censura. Más filósofo, acaso, que sus críticos, comprendió que toda Lógica inductiva es intelectiva, porque lleva á abstracciones y formaciones de concepto. La relación entre la *cognitio confusa* y los fenómenos poéticos y artísticos, que son los fenómenos del gusto, había sido puesta en relieve por Leibnitz antes que por Baumgarten; ni éstos, ni Wolff, ni otros partidarios de la escuela, pensaron jamás en transformar el tratado de la *cognitio confusa* y de las *petites perceptions* en una Lógica de la inducción. Por lo demás, los mismos críticos otorgan, á guisa de compensación, á Baumgarten, un mérito que no le pertenece, al menos en la medida que ellos dicen pertenecerle. En opinión de esos críticos, Baumgarten hizo una revolución trocando en diferencia específica la meramente gradual y cuantitativa de Leibnitz (2) y haciendo de lo confuso algo positivo (3), atribuyendo á la cognición sensible *qua talis* una *perfectio*, rota de tal suerte la unidad del monismo leibnitziano y dejando á un lado la *lex continui*, conquistó la ciencia estética. Paso de gigante que le aseguró el nombre de padre efectivo, no putativo, de la Estética.

Mas para merecer este título, Baumgarten debió deshacer las contradicciones en que se encerraban, con Leibnitz, todos los intelectualistas. No bastaba inventar una *perfectio*; después de todo, eso era la *claritas*, que atribuía Leibnitz á la cognición confusa, pues sin ella quedaba obscura dicha cognición. Era preciso sostener aquella perfección *qua talis* con-

(1) Ritter, *Gesch. d. Philos.* (trad. franc.) *Histoire de la philosophie moderne*, III, pág. 365; Zimmermann, *Gesch. d. Æsth.*, pág. 168; J. Schmidt, *L. u. B.*, pág. 48.

(2) Danzel, *Gottsched*, pág. 218; Meyer, *L. u. B.*, págs. 55-58.

(3) Schmidt, ob. cit., pág. 44.

tra la *lex continui*, alejándola de todo barullo intelectualista. De otro modo se volvía al callejón sin salida de lo verosímil que es y no es lo falso; del ingenio que es y no es intelecto; del gusto que es y no es juicio intelectual; de la imaginación y del sentimiento que son y no son sensualidad y complacencia materiales. Y á pesar del nuevo nombre, á pesar de haber insistido—concedámoslo también—mucho más de lo que insistió Leibnitz sobre el carácter sensible de la poesía, no había nacido todavía la Estética como ciencia.





Intelectualismo de Baumgarten.

Ahora bien: Baumgarten no saltó ninguno de los obstáculos á que nos hemos referido antes. A esta conclusión nos lleva un examen atento é independiente de sus obras. En las *Meditationes* no sabe distinguir claramente la fantasía del intelecto, la cognición confusa de la cognición distinta; la ley de continuidad le lleva á inventar una escala de menos y de más. Así en las cogniciones, las obscuras son menos poéticas que las confusas; las distintas no son poéticas, pero luego, las de los géneros son también poéticas, tanto más poéticas cuanto más bajo es el género; los conceptos compuestos son menos poéticos que los simples; los de mayor extensión son *extensive clariores* (1). En la *Estética*, determinando con más claridad su pensamiento, Baumgarten nos descubre abiertamente los defectos de su sistema. Si en la Introducción parece que la verdad estética es para él el conocimiento de lo individual, la ilusión se disipa más tarde, en aclaraciones posteriores. Como buen objetivo, admite que á la verdad metafísica y objetiva corresponde en el espíritu la subjetiva, la verdad lógica en su amplio sentido, la estético-lógica (2). La plenitud de tal verdad es, no la del género ni la de la especie, sino la del individuo. El género es verdadero, la especie más verdadera, el individuo mucho más verdadero (3). La verdad lógica formal se adquiere *cum iactura* de mucha y



(1) *Med...*, §§ 19, 20, 23.
(2) *Æsth.*, § 424.
(3) Ob. cit., § 441.

las *Meditationes*, y luego con muchos distingos y ejemplos, en la *Æsthetica*.

Crítica de los juicios sobre Baumgarten.

Los críticos alemanes observan, casi con unanimidad (1), que Baumgarten, en lugar de haber asignado un lugar á la Estética, debiera haber desarrollado una especie de Lógica inductiva. No nos parece justa la censura. Más filósofo, acaso, que sus críticos, comprendió que toda Lógica inductiva es intelectiva, porque lleva á abstracciones y formaciones de concepto. La relación entre la *cognitio confusa* y los fenómenos poéticos y artísticos, que son los fenómenos del gusto, había sido puesta en relieve por Leibnitz antes que por Baumgarten; ni éstos, ni Wolff, ni otros partidarios de la escuela, pensaron jamás en transformar el tratado de la *cognitio confusa* y de las *petites perceptions* en una Lógica de la inducción. Por lo demás, los mismos críticos otorgan, á guisa de compensación, á Baumgarten, un mérito que no le pertenece, al menos en la medida que ellos dicen pertenecerle. En opinión de esos críticos, Baumgarten hizo una revolución trocando en diferencia específica la meramente gradual y cuantitativa de Leibnitz (2) y haciendo de lo confuso algo positivo (3), atribuyendo á la cognición sensible *qua talis* una *perfectio*, rota de tal suerte la unidad del monismo leibnitziano y dejando á un lado la *lex continui*, conquistó la ciencia estética. Paso de gigante que le aseguró el nombre de padre efectivo, no putativo, de la Estética.

Mas para merecer este título, Baumgarten debió deshacer las contradicciones en que se encerraban, con Leibnitz, todos los intelectualistas. No bastaba inventar una *perfectio*; después de todo, eso era la *claritas*, que atribuía Leibnitz á la cognición confusa, pues sin ella quedaba obscura dicha cognición. Era preciso sostener aquella perfección *qua talis* con-

(1) Ritter, *Gesch. d. Philos.* (trad. franc.) *Histoire de la philosophie moderne*, III, pág. 365; Zimmermann, *Gesch. d. Æsth.*, pág. 168; J. Schmidt, *L. u. B.*, pág. 48.

(2) Danzel, *Gottsched*, pág. 218; Meyer, *L. u. B.*, págs. 55-58.

(3) Schmidt, ob. cit., pág. 44.

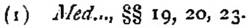
tra la *lex continui*, alejándola de todo barullo intelectualista. De otro modo se volvía al callejón sin salida de lo verosímil que es y no es lo falso; del ingenio que es y no es intelecto; del gusto que es y no es juicio intelectual; de la imaginación y del sentimiento que son y no son sensualidad y complacencia materiales. Y á pesar del nuevo nombre, á pesar de haber insistido—concedámoslo también—mucho más de lo que insistió Leibnitz sobre el carácter sensible de la poesía, no había nacido todavía la Estética como ciencia.



Intelectualismo de Baumgarten.

Ahora bien: Baumgarten no saltó ninguno de los obstáculos á que nos hemos referido antes. A esta conclusión nos lleva un examen atento é independiente de sus obras. En las *Meditationes* no sabe distinguir claramente la fantasía del intelecto, la cognición confusa de la cognición distinta; la ley de continuidad le lleva á inventar una escala de menos y de más. Así en las cogniciones, las obscuras son menos poéticas que las confusas; las distintas no son poéticas, pero luego, las de los géneros son también poéticas, tanto más poéticas cuanto más bajo es el género; los conceptos compuestos son menos poéticos que los simples; los de mayor extensión son *extensive clariores* (1). En la *Estética*, determinando con más claridad su pensamiento, Baumgarten nos descubre abiertamente los defectos de su sistema. Si en la Introducción parece que la verdad estética es para él el conocimiento de lo individual, la ilusión se disipa más tarde, en aclaraciones posteriores. Como buen objetivo, admite que á la verdad metafísica y objetiva corresponde en el espíritu la subjetiva, la verdad lógica en su amplio sentido, la estético-lógica (2). La plenitud de tal verdad es, no la del género ni la de la especie, sino la del individuo. El género es verdadero, la especie más verdadera, el individuo mucho más verdadero (3). La verdad lógica formal se adquiere *cum iactura* de mucha y





(1) *Med.*, §§ 19, 20, 23.
(2) *Æsth.*, § 424.
(3) Ob. cit., § 441.

grande perfección moral: «*quid enim est abstractio, si iactura non est?*» (1). Sentada esta premisa, la verdad lógica se distingue de la estética en que la verdad lógica y objetiva, ora se presenta á la inteligencia siendo verdad lógica en sentido estrecho, ora al análogo de la razón y á la facultad cognoscitiva inferior, siendo verdad estética (2). Verdad la última inferior á la primera, que el hombre, á consecuencia del *malum metaphysicum*, no puede siempre alcanzar (3). Así las verdades morales se presentan de un modo al poeta cómico y de otro al filósofo de la Ética; un eclipse se describe de un modo por el astrónomo y de otro por el pastor, que habla á sus compañeros ó á su bella (4). Los universales son, en parte, accesibles á las facultades inferiores (5).

He aquí dos filósofos que disputan: un dogmático y un escéptico, y un esteta que siente. Si los argumentos de los primeros se equilibran de tal suerte que el esteta no llegase á darse cuenta del lado donde está la verdad, aquella apariencia es para él la verdad estética; si uno de los dos descompone al adversario de modo que resulte su error evidente, el error puesto en claro será también falsedad estética (6). Las verdades propiamente estéticas son, pues—he aquí la palabra decisiva—las que no son del todo verdaderas ni del todo falsas; esto es, las verosímiles. *Talia autem de quibus non complete quidem certi sumus, neque tamen falsitatem aliquam in iisdem appercipimus, sunt verisimilia. Est ergo veritas æsthetica, a potiori dicta verisimilitudo, ille veritatis gradus, qui, etiamsi non evectus sit ad completam certitudinem, tamen nihil contineat falsitatis observabilis* (7). Y más especialmente á continuación: *Cuius habent spectatores auditoresve intra ani-*

(1) *Æsth.*, § 560.
(2) Ob. cit., § 424.
(3) Ob. cit., § 557.
(4) Ob. cit., §§ 425, 429.
(5) Ob. cit., § 443.
(6) Ob. cit., § 448.
(7) Ob. cit., § 483.

num quum vident audiuntve, quasdam anticipationes, quod plerumque fit, quod fieri solet, quod in opinione positum est, quod habet ad hæc in se quandam similitudinem, sive id falsum (logice et latissime), sive verum sit (logice et strictissime), quod non sit facile a nostris sensibus abhorrens: hoc illud est εἰκός *et verisimile quod, Aristotele et Cicerone assentiente, sectetur æstheticus* (1). Lo verosímil abraza todo lo que parece verdadero y claro á la inteligencia y á los sentidos, lo que es cierto á los sentidos, pero no á la inteligencia, las cosas probables lógica y estéticamente, lo que es lógicamente improbable, pero estéticamente probable y hasta las cosas estéticamente improbables, pero sintéticamente probables y las cosas de las que no se advierte la improbabilidad (2). Con esto volvemos á la admisión del imposible y del absurdo, del ἀδύνατον y del ἄτοπον aristotélicos.

Y si de tales parágrafos, de verdadera importancia para comprender el verdadero pensamiento de Baumgarten, se pasa á releer la introducción á su obra, se ve claro el mismo concepto común y erróneo de la facultad poética. A quien le objetaba que no hay para qué ocuparse del conocimiento confuso é inferior, ya porque *confusio mater erroris*, ya porque *facultates inferiores, caro, debellandæ potius sunt quam excitandæ et confirmandæ*, respondía que la confusión es condición previa para hallar la verdad, que la naturaleza no salta de la obscuridad á la distinción, que á la luz meridiana se llega, desde la noche, á través de la aurora *(ex nocte per auroram meridies)*, que sobre las facultades inferiores está bien gobierno, pero no tiranía *(imperium in facultates inferiores poscitur, non tyrannis)* (3). Es el de Baumgarten, por lo tanto, el mismo punto de vista de Leibnitz, de Trevisano y de Bülffinger. Baumgarten tiene continuamente el recelo de que se le acuse de ocuparse de cosas indignas de un filósofo.



(1) *Æsth.*, § 484.
(2) Ob. cit., §§ 485, 486.
(3) Ob. cit., §§ 7, 12.

«*Quousque tandem*—escribe,—¿tú, profesor de filosofía teórica y moral, te atreves á alabar mentiras y mezclas de verdad y de falsedad, como obra noble?» (1). Si de algo quiere alejarse, es del sensualismo, desenfrenado é inmoral. La perfección sensitiva del cartesianismo y del wolffianismo tendía, de cierto modo, á confundirse con el simple deleite, con el sentimiento de la perfección de nuestro organismo (2). Cuando, en 1745, cierto Quistorp atacó la teoría estética baumgartiana diciendo que si la poesía consistía en la perfección sensual era dañosa para los hombres, Baumgarten escribió desdeñosamente que se felicitaba de carecer de tiempo para responder á críticos de tal catadura que confundían su *oratio perfecta sensitiva* con una *oratio perfecta*—esto es, *omnino—sensitiva* (3).

Nombre nuevo y contenido viejo.

En toda la Estética de Baumgarten, fuera del título y de las primeras definiciones, se siente el tufo de lo anticuado y de lo común. Hemos visto seguir las huellas, en lo que concierne al principio de su ciencia, de Aristóteles y de Cicerón; en otra parte, relaciona explícitamente su Estética con la Retórica de la antigüedad, recordando la verdad observada por el estoico Zenón *esse duo cogitandi genera, alterum perpetuum et latius, quod Rhetorices sit, alterum concisum et contractius, quod Dialectices* identificando el primero con el horizonte estético, y el segundo con el lógico. En las *Meditationes*, se apoya en Escaligero y en Vossio (4). De los escritores más modernos, dejando aparte Leibnitz, Wolff, Bülffinger y otros, cita á Gottsched, á Arnoli (5), Werenfels,

(1) *Æsth.*, § 478.

(2) WOLFF, *Psych. empir...*, § 511 y el pasaje de Descartes allí citado; véanse también los §§ 542 á 550.

(3) TH. JOH. QUISTORP en *Neuen Bücher-Saal,* 1745, fasc. 5; *Erweis dass die Poesie schon für sich selbst ihre Liebhaber leichtlich unglücklich machen könne;* y A. G. BAUMGARTEN, *Metaphysica*, 2.ª ed. pref; vid. DANZEL, *Gottsched*, págs. 215 y 221.

(4) *Med.*, § 8.

(5) Ob. cit. §§ 111, 113.

Breitinger (1). Por medio de éstos, llegaron hasta él las discusiones sobre el gusto y la fantasía, si es que no conocía directamente á Addison y Du Bos, y los italianos, tan estudiados á la sazón en Alemania, y la semejanza con los cuales salta á la vista. Con sus predecesores más bien se sintió Baumgarten de acuerdo que en contradicción. Ninguna conciencia de revolucionario hay en él, y si, efectivamente, estallan á lo mejor revoluciones sin que se tenga conciencia de ellas, tal fué el caso de Baumgarten. Su obra es la voz del problema estético que pide la solución; una voz tanto más fuerte cuanto con más insistencia origina una corriente de orden; proclama una nueva ciencia que presenta con perfecto corte escolástico; da al nacimiento un bautismo prematuro y lo llama «Estética» con un nombre que quedará. Pero el nombre nuevo no lleva en sus entrañas contenido verdaderamente nuevo; la armadura filosófica carece de cuerpo que endosar en ella. El excelente Baumgarten, hombre lleno de entusiasmo y de convicciones, á veces tan agudo y perspicaz en su latín escolástico, es una simpática y respetable figura en la historia de la Estética, pero de la ciencia en formación, no de la ciencia formada, de la Estética *condenda*, no de la *condita*.

---

(1) *Æsth.*, § 11.

CAPITULO V

JUAN BAUTISTA VICO

Vico, descubridor de la ciencia estética.

El revolucionario que, dejando á un lado el concepto de lo verosímil y entendiendo de modo distinto la fantasía, penetró la índole verdadera de la poesía y del arte, y descubrió, por decirlo así, la ciencia estética, fué el italiano Juan Bautista Vico.

Diez años antes que se publicara en Alemania el primer opúsculo de Baumgarten, aparecía en Nápoles (1725) la primera *Scienza nuova*, que desarrollaba sobre la naturaleza de la poesía ideas anticipadas; en 1725, en el libro *De constantia iurisprudentis*, fruto de «veinticinco años de continuada y áspera meditación» (1). En 1730 Vico tornaba al tema con nuevos desarrollos, que dieron lugar á dos libros *(Della sapienza poetica* y *Della discoperta del vero Omero*, en la segunda *Scienza nuova)*. Y no se cansaba nunca de inculcarlas y repetirlas á sus mal dispuestos contemporáneos, todas las veces que se le presentaba la ocasión, en poesías para bodas y para funerales y hasta en los atestados que tenía que extender como censor público de libros.

¿Qué ideas eran éstas? Ni más ni menos que la resolución del problema, planteado por Platón, tentado y no resuelto por



(1) *Scienza nuova prima*, l. III, cap. 5. *(Opere* di C. G. Vico, ordinate da S. Ferrari, 2.ª ed., Milano, 1852-1854).

Aristóteles y vuelto á tentar de nuevo, de varias maneras, á partir del Renacimiento. La poesía ¿es fenómeno racional ó irracional, espiritual ó brutal? Si es espiritual, ¿cuál es su índole peculiar y en qué se distingue de la historia y de la ciencia?

Platón había colocado el arte, como sabemos, en la parte vil del espíritu, entre los espíritus animales. Pero Vico resuelve la cuestión, haciendo del arte un período de la historia de la humanidad. Como su historia es ideal, cuyos períodos no son fenómenos contingentes sino formas del espíritu, hace de aquél un momento de la historia ideal del espíritu, una forma del conocimiento. La poesía procede primero del entendimiento, pero después del sentido; confundiéndola con éste, Platón no había reconocido el puesto que le incumbe, y lo había arrojado de su República. «Los hombres—dice—sienten ante todo sin advertirlo; después advierten con el espíritu turbado y conmovido; finalmente, reflexionan con mente pura. Esta Dignidad es el Principio de las sentencias poéticas, que se forman con los sentidos de afectos y pasiones, á diferencia de las sentencias filosóficas, que se forman de la reflexión con raciocinios; tanto más se acercan éstos á la verdad cuanto más se elevan á los universales, y tanto más ciertas son aquéllas cuanto más se aproximan á los particulares» (1). Grado fantástico, pero relleno de valor positivo.

Poesía y filosofía; fantasía ó intelecto.

El grado fantástico es, en efecto, independiente y autónomo, con relación al intelectual. La intelectualidad, lejos de prestarle alguna perfección, puede servir para destruirlo. «Los estudios de la Metafísica y de la Poesía—escribe Vico—son opuestos entre sí, puesto que aquélla limpia la mente de los prejuicios de la fantasía, y ésta se sumerge y engolfa en ellos; porque aquélla resiste al juicio de los sentidos y ésta hace su principal regla de ellos; porque aquélla debilita la fantasía y ésta la quiere lozana; porque aquélla se jacta de no hacer del espíritu cuerpo y ésta se deleita principalmente en dar cuerpo

(1) *Scienza nuova seconda*, Elementi, LIII.

al espíritu. De donde resulta que todos los pensamientos de aquélla son abstractos y los conceptos de ésta son tanto más bellos cuanto más corpulentos son. En suma: la mente estudia que los doctos conozcan la verdad de las cosas, desprovistas de toda pasión, y la fantasía quiere inducir á los hombres vulgares á obrar según la verdad, con el mecanismo de afectos harto perturbados, sin los cuales no lo podría conseguir. Así es que en todos los tiempos conocidos, en todas las lenguas que pueden sernos familiares, no hubo nunca un hombre que fuera á la vez gran metafísico y gran poeta, de la casta excelsa de los poetas de que fué Homero padre y príncipe» (1). Los poetas son el sentido; los filósofos el intelecto de la humanidad (2). La fantasía es «tanto más robusta cuanto más débil es el raciocinio» (3).



Claro es que la reflexión puede ser cantada en verso, más no por eso se convierte en poesía: «las sentencias abstractas son de filósofos, porque contienen universales, y las reflexiones sobre esas pasiones son de poetas falsos y fríos» (4). Los poetas que «cantan las bellezas y las virtudes de las mujeres por reflexión... son filósofos que razonan en versos ó en rimas de amor» (5). Unas son las ideas de los filósofos y otras las de los poetas; idénticas estas últimas á las de los pintores, de las que «no difieren más que por las palabras y los colores» (6). Los grandes poetas nacen, no en los períodos de reflexión, sino en los de imaginación, en los períodos llamados de barbarie; así Homero, en la barbarie antigua, Dante en la Edad Media, «en la retoñada barbarie de Italia» (7). Los que han querido hallar en el padre de la poesía griega la sabidu-

(1) *Scienza nuova, pr.*, l. III, cap. 26.
(2) *Scienza nuova sec.*, l. II, intr.
(3) Ob. cit., Elementos, XXXVI.
(4) Ob. cit., l. II, Sentenze eroiche.
(5) Carta á De Angelis de 25 de Diciembre 1725.
(6) Carta á De Angelis citada.
(7) *Scienza nuova seconda*, l. III; Carta á De Angelis, cit., *Giudizio su Dante*.

ría filosófica, han confundido lo posterior con lo anterior, ya que los siglos de los poetas preceden á los de los filósofos y las naciones mozas en poetas sublimes abundaron. La locución poética nace de la prosáica, por «necesidad de naturaleza», no «por capricho de placer»; las fábulas y universales fantásticos se concibieron en el seno de los universales razonados, esto es, filosóficos» (1).

Las observaciones que justificaban y reforzaban las sentencias de Platón en la *República*, negando á Homero la sabiduría, eran ó las legisladoras de los Licurgos, de los Carondas y de los Solones, ó la filosofía de los Taletos, de los Anacarsis y de los Pitágoras, ó la militar de los conductores de ejércitos (2). Á Homero—escribe Vico—corresponde la sabiduría, sí, pero únicamente la sabiduría poética. Las comparaciones é imágenes homéricas, arrancadas de fieros y salvajes espectáculos, son, ciertamente, incomparables, «pero tal excelencia no corresponde al ingenio domesticado y civilizado de una filosofía determinada» (3).

Si algunos poetizan en épocas de reflexión, es porque se vuelven muchachos, «porque dejan á un lado la mente», porque no reflexionan con la inteligencia, sino que siguen la fantasía y profundizan en los particulares. Si el verdadero poeta habla de ideas filosóficas, no es porque «las recibe dentro para que las disuelva la fantasía», sino «porque se encara con ellas como si las viera en una plaza ó en un teatro» (4). La comedia nueva, que apareció después de Sócrates, está, sin duda, impregnada de ideas filosóficas, de universales intelectuales, de «géneros inteligibles de las costumbres humanas»; pero sus autores en tanto fueron poetas en cuanto supieron cambiar lo lógico en fantástico, haciendo de las ideas retratos (5).

(1) *Scienza nuova seconda*, l. II. Lógica poética.
(2) *Respublica*, l. IX.
(3) *Scienza nuova seconda*, l. III.
(4) Carta á De Angelis, cit.
(5) *Scienza nuova seconda*, l. III, passim.

Poesía é historia.

Vico marca profundamente la línea divisoria entre arte y ciencia, fantasía é intelecto. Las dos actividades, después de estas contraposiciones tantas veces remachadas, permanecen inconfundibles. Y con mano casi tan firme se traza la división entre poesía é historia. Vico, sin referirse al pasaje aristotélico, viene implícitamente á explicar por qué no le pareció jamás á Aristóteles la poesía más filosófica que la historia y á refutar, al mismo tiempo, el error consistente en afirmar que la historia refleja lo particular y la historia lo universal. La poesía se parece á la ciencia, no porque estribe en una contemplación de conceptos, sino porque, como ella, es ideal. «Completamente ideal» ha de ser la perfecta fábula poética; «por la idea el poeta da todo el sér á las cosas que no lo tienen, razón por la que dicen los maestros de tal arte que es todo fantástico, como pintor de ideas, no icástico, como pintor de retratos. Por eso se llama divinos á los poetas y á los pintores, por tal semejanza con Dios creador» (1). Vico protesta contra los que censuran á los poetas porque, según los tales, exponen lo falso. «Las fábulas óptimas—escribe—son las verdades que más se acercan á la verdad ideal, á la verdad eterna de Dios, por lo que son incomparablemente más ciertas que las verdades de los historiadores, que las suministran con frecuencia con arreglo al capricho, á la necesidad y á la fortuna. Por el contrario, el capitán que finge, á guisa de ejemplo, Torcuato Tasso en su Gofredo, es el modelo de lo que deben ser los capitanes de todos los tiempos y de todas las naciones. De esta laya son todos los personajes poéticos, que no pueden tener sexo, edad, temperamento, hábito, nación, república, grado, condición, fortuna. No son sino propiedades eternas de los animales humanos, razonadas por políticos y filósofos económicos y morales y puestas en retratos por los poetas» (2). Estudiando y aprovechando en



(1) *Scienza nuova pr.*, l. III, c. 4.

(2) Carta á Solla de 12 de Enero 1729; vid. *Scienza nuova seconda*, Elementos, XLIII.

expresiones, vestidas con palabras sonoras, debían de tener toda la evidencia del lenguaje poético» (1). De donde derivaba Vico tres especies ó fases de las lenguas; lenguas divinas mudas, lenguas heróicas por empresa y lenguas habladas. Hasta fantaseó con una etimología universal «diccionario de voces mentales común á todas las naciones».

La lógica inductiva y la formal.

Quien tenía tales ideas sobre la fantasía, las lenguas y la poesía, no podía estar muy satisfecho de la Lógica formal ó verbalista, aristotélica y escolástica. «La mente humana—dice Vico—usa el intelecto, cuando, en la cosa que siente, recoge algo que no cae bajo la zona de los sentidos, que es lo que quiere decir en latín la palabra *intelligere*» (2). En un rápido esbozo de la historia de la Lógica, escribe: «Aristóteles enseñó el silogismo, que es más bien un método que explica los universales en sus particulares, que no un método que una particulares para recoger universales. Zenón, con la sorites, responde al método de los filósofos modernos, sutilizando mejor que agudizando el ingenio. Ambos no hicieron otra cosa de notable en pro del género humano. Con gran razón, Verulamio, gran filósofo y político á la vez, propone, encomienda é ilustra la inducción en su órgano, siendo imitado todavía por los ingleses, con gran fruto para la filosofía experimental» (3). Y luego Vico hace la crítica de las matemáticas, consideradas siempre, pero más especialmente en aquellos tiempos, como tipo de la perfecta ciencia.

Vico contra todas las teorías poéticas anteriores.

Vico no era solamente revolucionario de hecho, sino que tenía la conciencia de serlo. Sabía que estaba en oposición con todo lo que se había dicho sobre el particular por los autores anteriores á él. Sus nuevos principios de la poesía «son—escribe—no distintos, sino opuestos á los de Platón y su discípulo Aristóteles y á los que imaginaron nuestros Patricio, Escaligero y Castelvetro. La poesía fué la lengua pri-

(1) Carta á De Angelis, cit.
(2) *Scienza nuova sec.*, l. II, introduc.
(3) *Scienza nuova sec.*, l. II. Ultimi corollarii, § VI.

mitiva común de todas las naciones, incluso la hebrea» (1). Con tales principios—añade en otro pasaje—se deshizo todo lo que sobre el origen de la poesía escribió Platón primeramente, luego Aristóteles, pasando por nuestros Patricios, Escaligeros y Castelvetros, los cuales, por defecto de humano raciocinio, hicieron brotar la poesía de la filosofía, añadiendo que nada había superior ni siquiera igual á ésta» (2). En la Autobiografía, se vanagloria de haber encontrado «otros principios de la poesía de los que los griegos, latinos y otros han creído y sobre los cuales basaron otros la mitología» (3).

Aquellos viejos principios «lanzados por Platón y confirmados por Aristóteles», habían sido la anticipación ó prejuicios con que habían tropezado los escritores de razón práctica, entre los cuales cita á Jacobo Mazzoni. Las cosas que dijeron «hasta los más graves filósofos como Platón y otros» sobre el origen del canto y de los versos, son tonterías, que Vico no quiere ni siquiera referir» (4). Es curioso verle comentar, con los principios de la *Scienza nuova*, el arte poético horaciano, tratando de extraer del mismo un sentido plausible (5).

Es probable que de los escritos de los contemporáneos conociese los de Muratori, cuyo nombre cita, y de Gravina, á quien tuvo ocasión de tratar personalmente. Pero si leyó las páginas de la *Perfecta poesía* y de la *Fuerza de la fantasía*, no pudo elogiar el papel que se atribuía á la facultad fantástica, á la que se daba tanto valor é importancia. En Gravina debió inspirarse, acaso, para decir lo contrario. En este último, acaso—si no en los escritores franceses como Le Bossu—encontró aquella falsa idea del Homero de la sabiduría que combatió tan viva y sañudamente. La inteligencia

(1) *Scienza nuova pr.*, l. III, cap. 2.
(2) *Scienza nuova sec.*, l. II. «Della metafísica poética».
(3) *Vita scritta da sè medesimo*, en *Opera*, ed. cit. IV, pág. 365.
(4) *Scienza nuova pr.*, l. III, cap. 37.
(5) *Noté all'arte poetica di Orazio*, en *Opere*, ed. cit. VI, págs. 52 á 79.

nula del mundo fantástico y poético es una de las mayores censuras que se hayan dirigido nunca al cartesianismo. Decía de sus tiempos que estaban «sutilizados por los métodos analíticos, y por una filosofía que pretende adormecer todas las facultades espirituales que proceden del cuerpo, y sobre todo, la de la imaginación, que hoy se detesta como madre de todos los errores humanos; tiempos «de una sabiduría que paraliza todo lo que brota de generoso en la mejor poesía», separando de esta última la inteligencia (1).

Juicios de Vico sobre los gramáticos y lingüistas predecesores suyos.

Del mismo modo pensaba en lo que concierne á las teorías sobre el lenguaje. «La índole de su nacimiento, ó sea la naturaleza de las lenguas—escribe—nos ha costado áspera meditación, y, comenzando por el *Cratilo* de Platón, del cual en una de otras obras filosóficas nos hemos deleitado con error (alude á la doctrina, seguida por él, en el libre refutado *De antiquissima italorum sapientia*), hasta Lazio, Julio César Escaligero, Francisco Sanzio (Sánchez) y otros, no encontramos cosa alguna que pueda satisfacer nuestro entendimiento, hasta el punto de que Juan Clerico, razonando de cosas parecidas á las nuestras, dice que no hay nada, en toda la filología, que envuelva mayores dudas y dificultades (2). Caracteriza y critica perfectamente, en otros sitios, á los principales gramáticos y filósofos del Renacimiento. La gramática nos da las reglas para hablar rectamente; la Lógica para hablar con verdad. «Y como por orden natural—escribe Vico—el hablar con verdad precede al hablar rectamente, por eso Julio César de la Scala, con generoso esfuerzo, seguido por todos los mejores gramáticos posteriores, se puso á razonar de las causas de la lengua latina con los principios de la Lógica. Pero falló en la gran empresa, sosteniendo los principios lógicos de un filósofo particular, los contenidos en la Lógica de Aristóteles, cuyos principios, por ser demasiado universa-

(1) Carta á De Angelis cit.

(2) *Scienza nuova prima*, l. III, cap. 22. Véase la nota de Clerico (Le Clerc) en *Opere*, IV, pág. 382.

les, no sirven para explicar los infinitos particulares que por naturaleza se presentan al que quiere hacer estudios sobre una lengua determinada. Por eso Francisco Sánchez se adelantó á él con gran valentía, esforzándose en su *Minerva*, con su famosa elipsis, á explicar los innumerables particulares que halla en la lengua latina, y con éxito dudoso, para salvar los principios universales de la Lógica de Aristóteles, se detiene importunamente en un sinnúmero de locuciones latinas, de las que cree suplir los suaves y elegantes defectos que el latín tiene en su desarrollo (1). Muy otra es la génesis de las partes de la oración y de la síntesis que la que imaginan los que creen que los pueblos «que encontraron su lengua, debieron ir antes á la escuela con Aristóteles» (2). El mismo juicio expuso á propósito de la dirección lógico-gramatical de Port-Royal, habiendo observado que la lógica de Arnaldo (Arnauld) seguía las huellas de la de Aristóteles (3).

Influencia de los escritores del siglo XVII sobre Vico.

Mayor simpatía tuvo Vico por los escritores del siglo XVII, en los que hemos encontrado algo así como un presentimiento de la ciencia estética. También para Vico, el ingenio—que se refería á la fantasía y á la memoria—era «el padre de todas las invenciones»; llamaba al juicio de la poesía, juicio de los sentidos, que equivale á las palabras «gusto» y «buen gusto», no empleadas por él en este respecto. Conocía á la perfección los tratadistas de la agudeza y del buen discurso, pues en un árido manual retórico, escrito para las escuelas, en el que sería imposible buscar una sombra del pensamiento de Vico, se cita á Pablo Beni, á Pellegrini, á Sforza-Pallavicino, al Marqués Orsi (4). Hacía Vico grandes elogios

(1) *Giudizzio intorno alla grammatica d'Antonio d'Aronne* (e *Opere*, VI, págs. 149 y 150.)

(2) *Scienza nuova sec.*, l. II, Corollarî d'intorno all'origini delle lingue, etc.

(3) *Vita*, l. c., pág. 343.

(4) *Instituzioni oratorie e scritti inediti;* Napoli, 1865, págs. 90 y siguientes. De Sententiis vulgo *Del ben parlare in concetti.*

del tratado de Sforza-Pallavicino sobre el *estilo* y no le era desconocido el libro *Del Bene* del mismo autor (1). Acaso en su mente dejó rastro aquella lumbrareda de ingenio de Pallavicino cuando afirmaba que la poesía consiste en las primeras aprehensiones. No menciona á Tesauro, pero no debe dudarse de que lo conocía, porque al tratar, en la *Scienza nuova*, á continuación de la poesía, de los «blasones», de las «empresas gentilicias», de las «medallas» y de cosas semejantes, se refiere al desarrollo que hace Tesauro de tales «argucias figuradas» en el *Cannocchiale aristotelico* (2). Todas estas cosas eran argucias para Tesauro, del mismo modo que las expresiones espirituales y metafóricas. Como obras de la fantasía las consideraba Vico, de la fantasía que se explica no solamente con las palabras, sino con las líneas y los colores, con los «lenguajes mudos». Conocía algo de Leibnitz. Leibnitz y Newton eran para Vico «los dos grandes ingenios de esta edad» (3). En cambio, de los intentos estéticos alemanes de la escuela de Leibnitz no parece que tenga noticia. Su Lógica poética es, en efecto, independiente y anterior al órgano de las facultades inferiores de Bülffinger, á la *Gnoseología inferior* de Baumgarten y á la *Logik der Einbildungskraft* de Breintinger. Realmente Vico, si por una parte se suma á la vasta reacción del Renacimiento contra el formalismo y el verbalismo escolástico, que iniciada por la restauración de la experiencia y del sentido—Telesio, Campanella, Galileo, Bacon—había de llevar á la reacción del valor de la fantasía en la vida espiritual y social, por otra parte penetra en el Romanticismo.

La Estetica en la «Ciencia Nueva».

La posición que la nueva teoría poética de Vico tiene en el conjunto de su pensamiento y en el organismo de la *Ciencia nueva*, no se ha precisado hasta ahora en toda su impor-

(1) Carta al Duque de Laurenzana, 1 Marzo 1732. Véase carta á Muzio Gaeta.

(2) Véase en este vol., cap. II, *Hist.*

(3) *Scienza nuova sec.*, l. I, «Del método».



tancia. Conócese generalmente al filósofo napolitano como inventor de la Filosofía de la historia. Si por ésta se entiende una tentativa de razonar la historia concreta, deduciendo conceptualmente épocas y acontecimientos, Vico se hubiera propuesto un problema en el cual, como en tantos otros posteriores, se hubiera estrellado seguramente. Su filosofía de la historia, su historia ideal, su *Scienza nuova d'intorno alla comune della natura delle nazioni*, en realidad no tiene nada que ver con la historia concreta y empírica que se desarrolla en el tiempo. Por eso no es historia, sino ciencia del ideal, Filosofía del espíritu. Que Vico, por lo demás, hiciera grandes descubrimientos de historia propiamente dicha, confirmados en gran parte por la crítica moderna (por ejemplo, sobre el desenvolvimiento de la poesía épica helénica y sobre la naturaleza y génesis de los feudos en la antigüedad y en la Edad Media), es verdad digna del mayor relieve. Pero este aspecto de su obra no tiene nada que ver con el propiamente filosófico. Ahora, si su gran obra es una Filosofía del espíritu, que expone los momentos ideales de éste, y como decía Vico, indaga «las manifestaciones de nuestra mente humana», es verdad que Vico definió por primera vez tales modificaciones y momentos, desarrollando, ampliando, no el movimiento lógico, ético y económico—aunque sobre todos éstos desparrama luz vivísima—sino precisamente el momento fantástico ó poético. Al descubrimiento de la fantasía creadora se dedica la mayor parte de la segunda *Ciencia nueva;* á los «nuevos principios de la Poesía» las observaciones sobre la naturaleza de las lenguas, de la mitología, de la escritura, de las figuras simbólicas, etc. Todo su sistema «de la civilización, de la República, de las leyes, de la poesía, de la historia, y, en una palabra, de toda la humanidad», se basa en la reivindicación de la fantasía, que es la idea matriz y constituye el nuevo punto de vista de Vico. El autor mismo observaba que el libro segundo, dedicado á la *Sapienza poetica*, «en el que se hace un descubrimiento opuesto al de Verulamio», forma «casi todo el cuerpo de la obra»; los libros primero y tercero se dedican

casi por completo á las producciones de la fantasía. Pudiera decirse, por ende, que la verdadera ciencia nueva de Vico es la Estética, ó al menos la Filosofía del espíritu, desarrollando en ella muy particularmente lo que concierne á la Filosofía del espíritu.

Errores de Vico.

Entre tantos puntos luminosos, mejor, en un haz tan grande de luz, quedan, sin embargo, puntos obscuros, rincones en penumbra. Por no haber separado Vico la historia concreta de la filosofía del espíritu, se aventura á formar períodos históricos, que no corresponden á los reales, y que son, á las veces, algo así como una mitología ó alegoría de su filosofía del espíritu. De aquí brota la multiplicidad de aquellos períodos—generalmente tres—que Vico encuentra en la historia de la civilización en general, de la poesía de las lenguas, etc. «Los primeros pueblos—escribe—que fueron los muchachos del género humano, fundan el mundo de las Artes; luego los filósofos, que dominaron durante mucho tiempo, y que fueron realmente los viejos de las naciones fundaron el mundo de las Ciencias, realizándose la unidad» (1). Históricamente es verdad, entendiendo esto á bulto y por aproximación. Por efecto de la misma confusión entre historia y filosofía, negaba á los pueblos primitivos toda lógica intelectiva, concibiendo poéticamente no sólo sus Físicas, Cosmologías, Astronomías y Geografías, sino también sus Morales, Economías y Políticas. Ahora bien; un período de la historia concreta de la humanidad completamente poético, alejado de abstracciones y de razonamientos, ni ha existido nunca ni puede concebirse. Una Moral, una Política, una Física, por imperfectas que sean, suponen siempre la intervención del intelecto. La anterioridad ideal de la poesía no puede materializarse en una época histórica de civilización.

Juntamente con éste, aparece otro error en el que cae Vico diferentes veces cuando afirma «que el fin principal de

(1) *Scienza nuova sec.*, «Ultimi Corollarî», § 5.



la poesía, consiste en enseñar al vulgo ignorante á obrar virtuosamente» y «en encontrar fábulas apropiadas al entendimiento popular que perturben extraordinariamente» (1). Teniendo en cuenta las explicaciones explícitas de Vico sobre la inesencialidad de las abstracciones y de los artificios intelectuales en la poesía; teniendo en cuenta además que para Vico la poesía no necesita de auxilios ajenos para desenvolverse; no olvidando que Vico determinó también la peculiaridad teórica de la fantasía, semejante proposición no puede entenderse como un retorno á la teoría pedagógica y heterónoma de la poesía, substancialmente modificada; pero, indudablemente, es consecuencia de su hipótesis histórica de una época de la civilización enteramente poética, cuya educación, así física como moral, fuese obra de poetas. Otra consecuencia es la de que los universales fantásticos aparecen alguna vez ante Vico como universales imperfectos (conceptos empíricos ó representativos) como después se llamaron. Mas, por otra parte, la individualidad de éstos es tan enérgica, tan acentuada su naturaleza filosófica, que puede decirse que predomina en ellos su carácter puramente fantástico. Nótese, finalmente, que Vico no emplea siempre los términos fundamentales en el mismo sentido. «Memoria», «sentido», «fantasía», «ingenio», no definen siempre con claridad sus relaciones de sinonimia ó de diversidad. El sentido unas veces parece estar fuera del espíritu y otras ser el primer momento de este; los poetas son unas veces el «órgano de la fantasía», otras el «sentido» de la humanidad. «Memoria dilatada» llama en un pasaje Vico á la fantasía. Incertidumbres de su pensamiento virgen y original, y por ende, difícilmente gobernable.

Progreso que hay que realizar.

Distinguir la Filosofía del espíritu de la Historia, las modificaciones de la mente humana de las vicisitudes históricas de los pueblos, la Estética de la civilización homérica. Y continuando los análisis de Vico, determinar con mayor cla-

(1) *Scienza nuova pr.*, l. III, cap. 3; *Scienza nuova sec.*, l. II. «Della metafisica poetica», y l. III, al principio.



ridad las verdades por él afirmadas, las diferencias que señaló, las identificaciones que entrevió; limpiar, en una palabra, la Estética de los resíduos de las viejas Retóricas y Poéticas y de todo esquema atropellado de su autor. Este es el campo de labor, el progreso que hay que realizar, después del descubrimiento de la autonomía del mundo estético, debido al genio de Juan Bautista Vico.

CAPITULO VI

Doctrinas estéticas menores del siglo XVIII

No tuvo lugar este progreso por entonces. Los capítulos de la *Sciencia nuova* relativos á la doctrina estética fueron los menos conocidos y eficaces de todo el maravilloso libro. No queremos decir con esto que no haya vestigios de las ideas estéticas de Vico en algún escritor italiano contemporáneo ó de generaciones inmediatamente posteriores; tales vestigios, por otra parte, no son otra cosa que repeticiones materiales y, por lo tanto, estériles. Fuera de Italia, la obra de Vico (anunciada por un connacional en 1726, en los *Actos* de Leipzig, con el benévolo comentario *magis indulget ingenio quam veritati* y con la alegre nueva *ab ipsis italis tædio magis quam applausu excipitur)* (1) fué citada, como es sabido, al final del siglo por Herder, Goethe y algunos otros (2). En conexión con la poesía, esto es, con la cuestión homérica, Vico fué recordado por Federico Augusto Wolff, á quien había señalado Cesarotti (3) después de la publicación del libro

Fortuna de Vico.

(1) Vico, *Opere*, ed. cit., IV, pág. 305.

(2) Herder, *Briefe zur Beförderung der Humanität*, 1793-7, carta 59; Goethe *Italien, Reise*, 5 Marzo, 1787.

(3) Carta de Wolf á Cesarotti del 5 de Junio de 1802, en Cesarotti, *Opere*, vol. XXXVIII, págs. 108 á 112; vid. idem, págs. 43, 44, 66 y 67, y vol. XXXVII, páginas 281, 284, 324. Vid. en toda la cuestión de las relaciones de Wolff con Vico, B. Croce, *Bibliografia vichiana*, págs. 51, 56-58 y *Supplemento*, páginas 12 á 14.

Prolegomena ad Homerum (1795), sin que ni entonces ni después se sospechase la importancia de la obra poética general, de la que era simple aplicación la hipótesis homérica. Wolff (1807) creyó encontrarse ante un ingenioso precursor en una cuestión especial, no ante un hombre de altura mental muy superior á la de cualquier filólogo, por eminente que fuera.

Escritores italianos: A. Conti.

Sin apoyarse en la obra de Vico, que no formó verdadera escuela, el pensamiento dejó de adoptar formas nuevas y de llevar por otros senderos el pensamiento que no supo, en aquel entonces, mantenerse á la altura alcanzada y progresar.—Un esfuerzo notable realizó, en Italia, el veneciano Antonio Conti para establecer una teoría filosófica de la poesía y de las artes, del que nos quedan, en esbozo, muchos trabajos en torno á la fantasía, á las potencias del alma, á la intuición poética y temas análogos, todos los cuales habían de formar un tratado sobre la Belleza y sobre el Arte. Conti, que en un principio había profesado ideas semejantes á las de Du Bos, proclamando que el poeta «debe decirlo todo en imágenes, que el gusto es indefinible como el sentimiento, que hay gentes sin gusto de igual modo que hay ciegos y sordos», que había escrito contra el cartesianismo en la literatura, abandonó en seguida esta teoría sensual y sentimental (1). E investigando la naturaleza de la poesía, confesaba que no le habían convencido Castelvetro, Patrizio y Gravina. «Si Castelvetro—observa—que tan sutilmente ha escrito sobre la Poética de Aristóteles, hubiese destinado dos ó tres capítulos á explicar filosóficamente la idea de la imitación, hubiera dejado aparte varias cuestiones que propuso sobre las teorías poéticas, mal puestas. Patrizio, en su Poética y en su controversia con Torcuato Tasso, no determina nunca la idea filosófica de la imitación, reúne muchos datos de gran utilidad sobre á la historia política, pero pierde inútilmente la doc-

(1) Carta en francés á la presidenta Ferrant (1719) y al Marqués Maffei, en *Prose e Poesie*, vol. II (1756), págs. LXXXV-CIV y CVIII-CIX.

trina política que entremezcla, y que si hubiera reunido sin sofismas en un punto determinado, hubiera cambiado de aspecto. Gravina se refirió, en su *Razón poética*, á un no sé qué de la idea filosófica de la imitación; pero, demasiado diligente para extraer de ella las reglas de las poesías líricas, épicas y dramáticas, y para ilustrarlas con los ejemplos de los más celebrados poetas griegos, latinos é italianos, no acertó á desarrollar ampliamente la idea fecunda que se propuso» (1). Perfectamente enterado del pensamiento europeo contemporáneo, Conti conocía la teoría de Hutcheson, pero la rechazaba enérgicamente, observando «que á nada conducía eso de amontonar dificultades». El alma es una sola; únicamente, para comodidad escolástica, se divide en tres facultades: sentido, fantasía, intelecto. «El sentido investiga el objeto presente, mientras la fantasía busca el lejano, á lo que también se reduce el papel de la memoria, pero el objeto del sentido y de la memoria es siempre singular, mientras la mente, el espíritu, el intelecto recogen lo universal de la comparación de las cosas singulares». Hutcheson «antes de introducir un nuevo sentido para el placer de la belleza» hubiera debido «fijar los límites de estas tres potencias cognoscitivas y demostrar que el placer ocasionado por la belleza no es la resultante de los tres placeres de estas tres potencias ó del solo placer intelectivo, al que se reducen, si bien se analizan, las operaciones del espíritu». El engaño del escritor escocés dependía por ende, de separar el placer de las facultades cognoscitivas, constituyendo el primero un especial y vacuo sentido de la belleza (2). Conti, rehaciendo la historia de las distintas opiniones de los críticos en torno á la doctrina aristotélica de lo universal en la poesía, concedía gran importancia, al diálogo *Naugerius seu de Poëtica* de Fracastoro (3); más bien, por un momento, parece que





(1) *Prose e poesie*, vol. I, 1739, pref.

(2) Ob. cit., vol. II, págs. CLXXI-XXVII.

(3) Véase la pág. 237 de este libro.

se proponga sorprender la esencia de lo universal en lo característico, por virtud del cual llamamos bellísimas hasta las cosas más horrendas. «Balzac, en todos sus viajes, no vió nunca una vieja bella; en el sentido poético ó pintoresco, una vieja es bellísima cuando está descrita de tal suerte que en ella puedan apreciarse todos los achaques de la edad». Pero inmediatamente después, identifica lo característico con lo perfecto de Wolf, «no diverso del ente, ni el ente de lo verdadero que los escolásticos llaman transcendental, que es también el objeto de todas las artes y de todas las ciencias, y al que llamamos objeto de la poesía, cuando, por medio de imágenes fantásticas, extasía el intelecto y mueve la voluntad, transportando una y otra potencia al mundo ideal y arquetipo, del cual, después de San Agustín, diserta ampliamente el padre Malebranche en la *Investigación de la verdad*» (1). De este modo, el universal de Fracastoro se cambia completamente en el universal de la ciencia: «de los singulares—escribe—por razón de sus determinaciones infinitas, no conocemos clara y distintamente más que algunas propiedades comunes, es decir, que no hay ciencia sino en los universales. Por ende, sostener que la poesía tiene por objeto la ciencia ó lo universal, es lo mismo; eso quiso, después de Aristóteles, Navagero» (2). Los universales fantásticos de Vico—con el cual había cruzado Conti alguna carta—no le abrieron nuevos horizontes. El «señor» Vico «habla mucho de estos universales» y «quiere que los hombres más toscos, considerándolos, no en beneficio del deleite y de la utilidad ajenas, sino como necesidad de explicar sus sentimientos con arreglo á la Naturaleza, engendren con una lengua poética los elementos de una teología, de una física, de una moral completamente poéticas». Sin embargo, se excusa si por el momento no examina tal «cuestión crítica» reputando únicamente que «de muchas maneras puede demostrarse que

(1) *Prose e poesie*, II. págs. 242-246.

(2) Ob. cit., II; pág. 249.



estos universales fantásticos son la materia y el objeto de la poesía, en cuanto contienen en sí las ciencias ó las cosas consideradas en sí mismas» (1). Precisamente lo contrario de lo que el «señor Vico» había querido afirmar. Conti se ve forzado luego á preguntarse cómo siendo el universal poético idéntico al universal científico, la poesía tiene por objeto lo verosímil en lugar de lo verdadero. Y responde situándose en el punto de vista de Baumgarten ó vulgar: «Cuando las ciencias están descritas perfectamente, de lo verdadero pasamos á lo verosímil. Imitar es dar la impresión de lo verdadero; más esto se hace tomando solamente algunos trazos, en cuyo procedimiento consiste precisamente lo verosímil. Si se quiere describir poéticamente el arco iris, hay que hacer, en parte, caso de gran parte de las doctrinas de Newton; así es que á la descripción poética faltarán «muchas circunstancias de la demostración matemática»; lo que quede, será, pues, lo verosímil ó lo desigual «que despierta la idea universal que ha quedado en la mente del hombre docto». El gran arte de la poesía consiste en «escoger el fantasma particular, que contenga más puntos de la doctrina universal, y que, injerto en el ejemplo, llene de color el precepto, que yo lo encuentre sin buscarlo y que en los sucedidos de los demás hallemos propios sucedidos». «De aquí que donde la poesía no se satisface con la imitación, tiene que acudir á la alegoría; en las poesías antiguas una cosa se lee y otra se sobreentiende». De aquí también el consabido ejemplo de los poemas homéricos, en los cuales, por lo demás, Conti observa que algo se escapa á la enseñanza y á la alegoría, de tal modo que justifican, al menos parcialmente, la condenación platónica (2). Conti conoce también una especie de fantasía distinta de la sensación pasiva «la que el padre Malebranche llama la imaginación activa y Platón arte imaginaria, comprendiendo todo lo que se llama ingenio, sagacidad, juicio, buen gusto

(1) *Prose e poesie*, II, págs. 252-253.
(2) Ob. cit., I, pref.

del poeta para usar ó dejar de usar á tiempo y en sazón las reglas ó las licencias del arte y para corregir las extravagancias de los fantasmas» (1). Sobre el buen gusto literario, se adhiere á la opinión de Trevisano, haciéndole consistir en «ponerlos entre sí en armonía, restringiendo, en sus límites y modos, las facultades cognoscitivas del espíritu, la memoria, la fantasía, el intelecto, de tal modo que una no sobresalga sobre otra».

Quadrio y Zanotti.

Conti, con el trabajo del pensamiento y la investigación de lo mejor, se mantuvo al más alto nivel de la especulación estética de entonces—con excepción del solitario Vico—nivel que alcanzaba en Alemania Baumgarten. Pasemos rápidamente sobre otros escritores italianos como Quadrio (1739) autor de la primera gran enciclopedia de literatura universal, el cual definía la poesía como «ciencia de las cosas humanas y divinas, expuesta al pueblo en imágenes, hecha con palabras ligadas á medida» (2) ó como Francisco María Zanotti (1768), que la definía «arte de versificar con el fin de deleitarnos» (3), definiciones, digna la primera de un compilador de tesoros de la Edad Media y la otra de un fabricante de la misma época de recetarios y artes rítmicas. Únicamente trabajó seriamente Melchor Cesarotti en cuestiones estéticas.

M. Cesarotti.

Cesarotti se ocupó, sobre todo, de poesía popular y primitiva; tradujo é ilustró con disertaciones los cantos de Ossian; investigó sobre poesías españolas antiguas y hasta sobre cantos mejicanos y lapones; estudió la poesía hebrea; dedicó la mayor parte de su vida á los poemas homéricos, estudiando lo que la crítica formulaba en torno á ellos y poniéndose de acuerdo, en tal respecto, con Vico, cuyas doctrinas discutió. Además, disertó sobre el origen de la poesía, sobre el deleite de la tragedia, sobre el gusto, sobre lo bello,

(1) *Prose e poesie*, II, pág. 127.

(2) Fr. Sav. Quadrio, *Della storia e della ragione d'ogni poesia* Bologna, 1739, vol. I, parte I, dist. I, cap. 1.°

(3) Fr. M. Zanotti, *Dell'arte poetica, ragionamenti cinque*, Bologna, 1768.

sobre la elocuencia, sobre el estilo y puede decirse que sobre todas las cuestiones formuladas hasta aquel entonces en el campo estético (1). Algún eco de Vico parece encontrarse en lo que escribe sobre La Motte, que «poseía la lógica, pero que ignoraba que la lógica de la poesía es distinta de la ordinaria; tenía mucho espíritu, pero no conocía más que el espíritu, y no parece que se diese cabal cuenta de la diferencia grande que va de la poesía á la prosa sensata. El verdadero Homero, con sus agradables defectos, agradará más que el Homero reformado, con su fría y afectada virtud» (2). Cesarotti planeaba (1762) una gran obra teórico-histórica en la primera parte de la cual «se había de suponer que no existe ni la poesía ni el arte poético y se trataría de buscar el sendero por el que los razonadores ilustrados pudieran llegar á darse cata de la posibilidad de tal arte y cómo podía perfeccionarse, mediante tal posibilidad. Todos verían nacer y crecer, por decirlo así, la poesía entre las manos, pudiendo asegurarse de la verdad de los principios con el propio sentimiento interior» (3). Pero aunque fué muy celebrado por aquel entonces en Italia como el que «con la faz más pura de la filosofía había arriesgado los más íntimos puntales de la poesia y de la elocuencia» (4) no parece, sin embargo, que el insigne literato, filósofo *dilettante* y bizarro, diese con soluciones profundas y originales. «La poesía—definíala así en 1797—es el arte de representar y perfeccionar la naturaleza, por medio de un discurso pintoresco, animado, imaginativo y armónico (5).

(1) Sobre Ossian, *Opere*, vols. II-V; sobre Homero, vols. VI-X; *Saggio sopra il diletto della tragedie*, vol. XXIX, págs. 117-167; *Saggio sul Bello*, vol. XXX, págs. 13-70; sobre *La Filosofía del gusto*, vol. I; sobre la *Eloquenza*, lecciones, vol. XXXI.

(2) *Opere*, vol. XI, pág. 49.

(3) Ob. cit., vol. XL, pág. 55.

(4) Carta de Corniani á Cesarotti, 21 Nov. 1790, en *Opere*, vol. XXXVII, página 146.

(5) *Saggio sopra le istituzioni scolastiche, private e pubbliche*, en *Opera*, vol. XXIX, págs. 1-116.

Bettinelli y Pagano.

El filosofismo de la época tornaba indiferentes los espíritus á las ideas de los viejos tratadistas. Arteaga alababa en el mismo Cesarotti «aquel tacto fino, aquella crítica imparcial, aquel espíritu razonador, extraído no de las míseras y secas fuentecicas de los Speroni, de los Castelvetro, de los Casa y de los Bembo, sino de los inextinguibles y profundos manantiales de los Montesquieu, de los Hume, de los Voltaire, de los D'Alembert, de los Sulzer y de los demás escritores de temperamento análogo» (1). Escribiendo á Saverio Bettinelli que trabajaba en el *Entusiasmo*, Paradisi profetizaba «una historia metafísica del entusiasmo, que nos compense de todas las poéticas que deberían arder» y que convertirá «en papel mojado á Castelvetro, Minturno y al cruel Quadrio» (2). Ahora bien; el libro de Bettinelli no contiene sino vivas y elocuentes determinaciones empíricas de la psicología del poeta, del «entusiasmo poético» en el que distingue seis grados: de la elevación, de la visión, de la rapidez, de la novedad y maravilla, de la pasión y de la transfusión. Tampoco acertó á salir del empirismo Mario Pagano en los dos ensayos sobre *El gusto y las bellas artes* y sobre *El origen y naturaleza de la poesía* (1783-1785) en el que combinó bizarramente algunas ideas de Vico con el sensualismo de entonces. El momento teórico y fantástico, y el deleite sensual, se convierten casi, casi para él, en dos períodos históricos del arte. «En su cuna las bellas artes, más que á la belleza se dirigían á la verdadera imitación de la Naturaleza. Los primeros pasos se dirigen más á la expresión que á la belleza... En las más antiguas poesías, en las cantilenas de los bárbaros, campea un vivo patético; las pasiones se expresan en ellas con naturalidad, y en el sonido de las palabras se percibe la expresión de las cosas». Pero la época de la perfección está en el punto y hora en que la verdadera y exacta imitación de la

---

(1) Carta del 30 de Marzo de 1764, en *Opere*, vol. XXXV, pág. 202.

(2) Saverio Bettinelli, *Dell'entusiasmo nelle belli arti*, en *Opere*, III, páginas XI-XII.

naturaleza se acopla con la belleza realizada, concorde y armónicamente», cuando «se refiere al gusto, y la sociedad alcanza el mayor grado de cultura». Las bellas artes «preceden en muy poco á la edad de la filosofía, esto es, de la completa perfección de la realidad», así es que algunas formas de arte, como la tragedia, por ejemplo, deben venir necesariamente detrás de la filosofía, de cuyo auxilio precisa, ya que tiene por objeto «la corrección de la costumbre» (1).

Estéticos alemanes secuaces de Baumgarten: J. F. Meier.

No fué profundizada ni reformada la obra de Baumgarten, en Alemania, por la generación que le siguió. Apenas aquí y allá puede notarse un progreso parcial. Discípulo fiel y entusiasta de Baumgarten fué Jorge Federico Meier, el cual había asistido á los cursos en la Universidad de Francfort, y desde 1746 se había puesto á defender las *Meditationes* contra aquella crítica de Quirstorp á la que no se había dignado responder el maestro (2). Meier, en 1748, antes de publicarse la *Æsthetica*, publicaba á su vez el primer volumen de los *Principios de todas las bellas ciencias* (3) seguido en 1749 y en 1750 del segundo y del tercer volumen. Exposición completa de la doctrina de Baumgarten, la obra se divide en tres partes según el método del maestro: invención de los pensamientos bellos *(heurística)*, método estético *(methodica)*, y significación bella de los pensamientos *(semiotica)*. La primera parte, larguísima—pues comprende dos volúmenes y medio—está subdividida en tres secciones: belleza del conocimiento sensible (riqueza estética, grandeza, verosimilitud, vivacidad, certeza, vida sensitiva y bello ingenio); facultades sensitivas (atención, abstracción, sentidos, imaginación, argucia, agudeza, memoria, fuerza poética, gusto, facultad de presagiar, de conjeturar, de significar, facultades apetitivas inferiores), y

(1) Fr. M. Pagano, *De'saggi politici*, Napoli, 1783-1785, vol. I, pert. á la sec. I sobre el «Origen y naturaleza de la poesía»; vol. II, s. 6. «Del gusto y de las bellas artes».

(2) Véase págs. 268 y siguientes.

(3) *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*, Halle, 1748-1750.

especies diversas de pensamientos bellos (conceptos, juicios y silogismos estéticos). De esta obra, varias veces reimpresa, apareció un compendio en 1757 (1); además, Meier se ocupó de Estética en muchos de sus numerosos escritos y especialmente en un librito de *Consideraciones sobre los primeros principios de todas las bellas artes y ciencias* (2). ¿Quién fué más entusiasta que Meier con la ciencia recientemente bautizada? La defendió contra los que negaban su posibilidad y utilidad y contra aquellos otros que, aun admitiéndola, notaban, no sin razón, que las llamadas Estéticas eran, en el fondo, poco más que los tratados ordinarios de Retórica y de Poética. Paraba esta acusación, cuya parcial justicia reconocía, observando que no puede tener un solo escritor plena competencia en la especialidad de varias artes; disculpaba otros defectos diciendo que no se podía pretender de la Estética, ciencia joven, aquella perfección que es propia solamente de aquellas ciencias que se cultivan desde siglos; otra vez añadía que no quería responder «á algunos enemigos de la Estética, que no pueden y no quieren percatarse de la verdadera calidad y objeto de esta ciencia, de la cual se han hecho en su caletre una miserable y bizarra imagen contra la que batallan, lo cual equivale á batallar consigo mismos». Y otra vez finalmente, con filosófica resignación, notaba que la Estética sigue el destino común de las demás ciencias «las cuales, al principio, cuando empiezan á ser reconocidas, se topan con maldicientes y osados que se ríen de ellas porque las desconocen y porque están influídos por toda clase de prejuicios, pero luego, encuentran personas inteligentes que, trabajando en común, las llevan á la debida perfección» (3).

Confusiones de Meier.

A la Universidad de Halle, donde Meier enseñaba, acudieron los estudiosos y devotos de la nueva ciencia. «Autor

(1) *Auszug aus den Anfangsgründe*, etc., 1758.

(2) *Betrachtungen über den ersten Grundsätzen aller schönen Künste u. Wissenschaften*, id. 1757.

(3) Pref. á la 2.ª ed. (1768) del vol. II de los *Anfangsgründe*, y el *Betrachtungen* cit. especialmente §§ 1-2 y 34.

principal» ó «inventor» de la cual había sido «el señor profesor Baumgarten» como no cesaba de proclamar Meier, añadiendo á renglón seguido que sus *Anfangsgründe* no eran una simple traducción del *collegium* de Baumgarten (1). Aun reconociendo á Meier las dotes de hábil divulgador, como facilidad, claridad y abundancia de expresión y aun cierta agudeza en la polémica, no se puede estimar como injusta la frase de los primeros estéticos, cuando hablaban «del profesor Baumgarten de Francfort y de su mono de imitación *(Affe)*, el profesor Meier de Halle» (2). Todos los defectos de la Estética baumgartiana reaparecen en él con contornos más precisos. Los límites de la facultad cognoscitiva inferior, como dominio indiscutible de la poesía y de arte, están fijados de un modo extraño. Es curioso examinar, por ejemplo, de qué manera entiende algunas veces la diferencia entre lo confuso estético y lo distinto (lógico), como es curiosa la proposición de que la belleza desaparece cuando se piensa distintamente. «Las mejillas de una mujer bella, en las cuales florecen las rosas con juvenil esplendor, son bellas hasta que se miran fríamente. Mírense con una lente de aumento. ¿Donde ha ido á parar la belleza? Se nos antoja creer que una nauseabunda superficie escabrosa llena de valles y montañas, cuyos poros están llenos de greda y que está aquí y acullá recubierta de filamentos, es la sede de aquella hermosa mujer que atrae los corazones» (3). «Estéticamente falso» es lo que la facultad inferior no puede reconocer como verdadero; por ejemplo, la teoría de que los cuerpos están compuestos de mónadas (4). Los conceptos generales, puesto que son comprensibles para esta facultad, tienen gran riqueza estética porque contienen infinitas consecuencias y casos particula-

(1) Pref. al vol. I, cfr. § 5.

(2) Fragmento de una carta á Gottsched en DANZEL, *Gottsched*, página 215.

(3) *Ansfangsgr.*, § 23.

(4) Ob. cit., § 92.

res (1). También las cosas son objeto de la facultad estética, porque ó no pueden ser pensadas distintamente ó, si lo son, comprometerían la gravedad filosófica. Un beso es un tema excelente para un poeta, pero ¿qué se diría de un filósofo que desarrollase su demostración con un método matemático?» (2). Meier, por lo demás, encaja en la Estética toda la teoría de la observación y de la experiencia, que le parece pertenece á ella, porque se relaciona con los sentidos (3). Y añade también la teoría que concierne á la voluntad apetitiva, porque «para una labor estética—escribe—no hace falta solamente un bello ingenio, sino un corazón noble» (4). Algunas veces se acerca á la verdad como cuando observa que la forma lógica presupone la estética, que nuestros primeros conceptos son sensitivos y luego los convierte la lógica en distintos (5), ó también cuando condena la alegoría «como una de las formas más decadentes de los pensamientos bellos» (6). Pero por otra parte, según él, las definiciones y distinciones lógicas, aunque no deben ser investigadas con el bello ingenio, tienen, sin embargo, gran utilidad. Añade, además, que son indispensables porque funcionan como reguladoras del pensar bello y son como el esqueleto en el cuerpo. Ahora bien; lo que ocurre es que los conceptos generales estéticos, las *notiones æstheticæ universales*, no son juzgadas con el rigor y exactitud que emplean los procedimientos filosóficos. Como los conceptos, por sí solos, serían joyas sueltas, son precisos, para engarzarlas, los conceptos y los silogismos estéticos, cuyas teorías son las mismas que las que nos enseña la lógica, despojadas de lo que puede utilizar el bello ingenio y que sirve, sobre todo, al filósofo (7). Combatiendo, en las *Conside-*

(1) *Anfangsgr.*, § 49.
(2) Ob. cit., § 55.
(3) Ob. cit., §§ 355-370.
(4) Ob. cit., §§ 529-540.
(5) Ob. cit., § 5.
(6) Ob. cit., § 413.
(7) Ob. cit., §§ 541-670.

raciones de 1757, el principio de la imitación (que le parecía demasiado estrecho porque la ciencia y la moral son también imitaciones de la Naturaleza, y muy estrecho porque el arte no imita las cosas naturales solamente, ni debe imitarlas todas, antes bien debe excluir las inmorales). Meier tornaba á sostener la tésis de que el principio estético consiste «en la mayor belleza posible del conocimiento sensible» (1). Y la sostenía declarando errónea la creencia de que este conocimiento sensible sea sensible del todo, sensible y confuso, sin luz alguna de distinción y de racionalidad. Sensible, en efecto, es el conocimiento de lo dulce, de lo amargo, de lo rojo, etcétera. Pero existe otro conocimiento que es simultáneamente sensible é intelectual, confuso y distinto, en el que colaboran ambas facultades, la superior y la inferior. Cuando en tal conocimiento prevalece el elemento intelectual, se produce la ciencia; cuando el elemento sensible, la poesía. «Según nuestra explicación, las fuerzas cognoscitivas inferiores deben recoger todo el material de una poesía, todas sus partes. El intelecto, por lo demás, y la razón ejercitan una vigilancia, porque estos materiales están colocados de tal manera el uno frente al otro, que en su conexión deben existir distinción y orden» (2). Aquí un ligero tufo de sensualismo, acullá un pequeño encontronazo con la verdad; generalmente y para concluir, un respeto á la antigua teoría mecánica, de adorno, pedagógica de la poesía. Tal es el espectáculo que ofrecen los escritos estéticos de Meier.

M. Mendelsson y otros baumgartianos. Boga de la Estética.

Mendelsson, otro partidario de Baumgarten, considerando la belleza «imagen indistinta de una perfección» deducía justamente de ella que Dios no puede tener sentimiento de belleza, ya que esto es un fenómeno propio de la imperfección humana. La fuente primitiva del placer es, según él, lo agradable de los sentidos, consistente «en el estado perfecto de la constitución de nuestro cuerpo; la segunda, el fenóme-

(1) *Betrachtungen*, § 20.
(2) Ob. cit., § 21.

no estético de la belleza sensible, de la unidad en la variedad; la tercera, la perfección ó el acuerdo en la variedad» (1). Refutaba Mendelsson el *Deux ex machina* de Hutcheson. La belleza sensible, perfección que puede ser percibida por los sentidos, es independiente del hecho de que el objeto representado sea bello ó feo, bueno ó malo por naturaleza; basta que no sea indiferente. Mendelsson aceptaba aquella definición de Baumgarten de que el «poema es un discurso sensiblemente perfecto» (2). Elías Schlegel (1742) estudiaba el concepto del arte como imitación que no ha de ser tan servil que parezca copia y que sea semejante, no idéntica, á la Naturaleza. Consideraba como fin principal de la poesía el placer y la instrucción como fin secundario (3). Los tratados de Estética, cursos universitarios y volúmenes ligeros para el público culto. *Teorías de las bellas artes y letras*, *Manuales*, *Esbozos*, *Textos*, *Principios*, *Introducciones*, *Secciones Ensayos y Consideraciones sobre el gusto*, aparecieron numerosos sin interrupción, en Alemania, durante la segunda mitad del siglo XVIII. Llegan, lo menos, á treinta los tratados amplios y completos, y á muchas decenas los menores y fragmentarios. Desde las universidades protestantes, la nueva ciencia se extendió á las católicas con Riedel en Viena, Herwigh en Würzburg, Ladrone en Maguncia, Jacobi en Friburgo y otros en Ingolstadt, después de la expulsión de los jesuítas (4). Para las escuelas católicas escribía en 1790, un galante volumen de *Primeros principios de las bellas artes* (5)

(1) *Briefe über die Empfindungen*, 1755. (En *Obras filosóficas*, traducción ital., Parma, 1800, vol. II), cartas 2, 5, 11.

(2) *Betrachtungen üb. d. Quellen d. sch. Wiss. u. K.* 1757, que apareció luego con el título de *Ueber die Hauptgrundsätze*, etc., 1761, en *Obras*, ed. cit. II, págs. 10, 12-15, 21-30.

(3) J. E. SCHLEGEL, *Von der Nachahmung*, 1742; cfr. BRAITMAIER, *Gesch. d. poet. Th.*, I, págs. 249 y siguientes.

(4) KOLLER, *Entwurf*, pág. 103.

(5) *Die ersten Grundsätze der schönen Künst überhaupt, und der schönen Schreibart inbesondere.* Bonn, 1790; cfr. SULZER, I, pág. 55 y KOLLER, págs. 55 y 56.

aquel ardoroso fraile franciscano Eulogio Schneider, aterrorizó más tarde á Strasburgo, en la época de la convención hasta que, exclaustrado, murió en la guillotina. La sucesión interminable de estas *Estéticas* alemanas es sólo comparable á la de las *Poéticas* en Italia, en el siglo XVI, á raíz del renacimiento del tratado aristotélico. En 1771 y 1774, el suizo Sulzer publicaba una gran enciclopedia estética, *Teoría general de las bellas artes*, en orden alfabético, con notas históricas para cada artículo, notas que llegaron á ser nutridísimas en la segunda edición de 1792, á cargo del capitán prusiano retirado, señor de Blankenburg (1). Y en 1899 J. Koller intentaba un primer *Ensayo de historia de la Estética* (2), en el que observaba con razón «que será muy agradable para los jóvenes patriotas el hecho de reconocer que los alemanes han producido en este campo mucho más que otra nación cualquiera» (3).

Eberhard y Eschemburg.

Limitándonos á mencionar las obras de Riedel (1767), de Faber (1767), de Schütz (1776-1778), de Schubart (1771-1781), de Westenrieder (1777), de Szerdahel (1779), de König (1784), de Gäng (1785), de Meiners (1787), de Schott (1789), de Moritz (1788) (4), anotaremos en esta enumeración la *Teoría de las bellas artes y letras* de Juan Augusto Eberhard, que sucedió á Meier en la cátedra de Halle (5) y el *Esbozo de una teoría y literatura de bellas artes* (1783) de Juan Joaquín Eschenburg, uno de los libros más conocidos y estudiados en las escuelas (6). Ambos son baumgartianos, con tendencias al sensualismo, y Eberhard considera lo bello

---

(1) V. Apéndice bibliográfico.

(2) *Entwurf z. Geschichte u. Literatur d. Æsthetik*, etc. Regensburg, 1799; v. Ap. bibliog.

(3) KOLLER, o. c. p. VII.

(4) Noticias y extractos en SULZER y KOLLER, II. cc.

(5) J. A. EBERHARD, *Theorie der schönen Künste u. Wessensch.*, Halle, 1783, reimp. en 1789 y 1790.

(6) J. J. ESCHENBURG, *Entwurf einer Theorie und Literatur d. s. W.*, Berlín, 1783, reimp. en 1789.

como «lo agradable de los sentidos más distinguidos», esto es, de la vista y del oido. Merece también una referencia el ya citado Sulzer, en el que alternan curiosamente lo nuevo y lo viejo, los influjos casi románticos de la escuela suiza y el utilitarismo y moralismo de la época. Para él hay belleza donde hay unidad, variedad, orden; la obra del artista está propiamente en la forma, en la exposición viva *(lebhafte Darstellung)*. La materia cae fuera del arte, pero elegirla bien es un deber del hombre razonable y sabio. La belleza que sirve de vestidura lo mismo para lo bueno que para lo malo, no es aquella Belleza celeste y paradisíaca, que brota de la unión de lo bueno, de lo bello y de lo perfecto, que despierta en nosotros, más que placer, verdadera voluptuosidad, que se apodera del alma y la hace feliz. Así sucede con la figura humana que recreando la vista con lo agradable de las formas, procedente de la variedad, proporción y orden de las partes, interesa también la fantasía y la inteligencia despertando la idea de la perfección interna; así la estatua de un hombre excelente esculpido por Fidias ó una oración patriótica de Cicerón. Si la verdad está fuera del arte y pertenece á la Filosofía, la más noble aplicación de aquélla es la de hacer sentir las verdades importantes, dándoles fuerza y eficacia, para que no se diga que la verdad no penetra en el arte, en cuanto verdad de la imitación ó representación. Sulzer repite también y no es el último, que los oradores, los historiadores y los poetas son los intermediarios entre la filosofía especulativa y el pueblo (1).

C. E. Heydenreich.

A la tradición más autorizada se remonta Carlos Enrique Heydenreich (1790), que define el arte «representación de un determinado estado de la sensibilidad, observando que el hombre, como sér cognoscitivo, tiende á ampliar los conocimientos propios y á difundirlos entre sus semejantes, tendiendo también, como ser sensitivo, á representar y comuni-

(1) *Allgem. Th. d. sch. Künste, Schön, Schönheit, Wahrheit, Werke des Geschmacks*, etc.

car las sensaciones propias, naciendo, de este modo, la ciencia y el arte. Para Heydenreich no resulta demasiado claro el valor cognoscitivo del arte, hasta el punto de que para él las sensaciones están representadas en el arte ó porque son agradables ó, cuando no siendo tales, sirven á los fines morales del hombre en sociedad. Los objetos de la sensibilidad que constituyen el arte, deben tener valor y excelencia internos, y referirse no al individuo en singular, sino al individuo como sér racional; de aquí la necesidad y objetividad del gusto. A semejanza de Baumgarten y de Meier, divide la Estética en tres partes; doctrina de la *inventio*, *methodica* y *ars significandi* (1).

Juan Gotardo Herder.

Herder pertenece también á la escuela de Baumgarten. Gran estimación demostraba profesarle cuando le llamaba el «Aristóteles de su tiempo», defendiéndole calurosamente contra los que le motejaban de «tonto, inservible, silogizador» (1769). Estimaba poco la Estética posterior en la que—como por ejemplo en la de Meier—encontraba no sin justicia «por una parte lógica deformada, y por otra una sarta de denominaciones metafóricas, comparaciones y ejemplos». «¡Oh Estética—exclama enfáticamente—la más fecunda, la más bella y, en muchas partes, la más nueva de todas las ciencias abstractas... ¿en qué caverna de las Musas duerme el jovencito de mi nación filosófica que quiere perfeccionarte?» (2). Del mismo Baumgarten criticaba justamente la pretensión de establecer un *arx pulcre cogitandi*, en lugar de una simple *scientia de pulcro et pulcris philosophice cogitans*, censurando también los escrúpulos de que la Estética estuviera en dignidad una escala debajo de la Filosofía (3). Pero en compensación, aceptaba la definición fundamental de la poesía de Baumgarten, como *oratio sensitiva perfecta*, modelo

(1) KARL HEINRICH HEYDENREICH, *System der Æsthetik*, vol. I, Leipzig, 1790; v. especialmente, págs. 149-154, 367-385, 385-392.

(2) *Kritische Wälder oder Betrachtungen über die Wissenschaft und Kunst des Schönen*. Cuarta serie, 1769, en *Sämmtliche Werke*, ed. B. Suphan, Berlín, 1878, vol. IV, págs. 19, 21, 27.

(3) *Kritische Wälder*, l. c., pág. 22-27.

de definición, la mejor que se haya formado acaso, porque penetra en lo profundo de la cosa, toca el verdadero principio de la poesía y abre el horizonte más vasto á toda la filosofía de lo bello «emparejando la poesía con sus hermanas las bellas artes» (1). Herder, que como Cesarotti en Italia, pero con mayor fineza y genialidad, había estudiado la poesía primitiva, Ossián y los cantos de los pueblos antiguos, Shakespeare (1773), los cantos populares de amor (1778), el espíritu de la poesía hebráica (1782) y la poesía oriental, se había percatado vivamente, en el curso de tales estudios, del carácter sensitivo de la poesía. Su amigo Hamann había escrito estas memorables palabras que parecen pertenecer á un talento de la calidad de Vico: «La poesía es la lengua materna del género humano, del mismo modo que el jardín es más antiguo que el campo arado, la pintura que la escultura, el canto de la declamación que el oficio del comercio. El sueño más profundo era el reposo de nuestros antiquísimos progenitores y su movimiento una danza tumultuosa. Pasaron siete días en el silencio de la reflexión y del estupor y abrieron la boca para pronunciar interjecciones aladas. Hablaban sentidos y pasiones y no entendían sino por imágenes. De imágenes es todo el tesoro del conocimiento y de la felicidad de los hombres» (2). Aunque Herder conoció y elogió á Vico (3) no lo cita cuando escribe de cuestiones estéticas, siendo cosa de pensar en la eficacia que sobre él pudo ejercer el pensador napolitano, al menos en el retoque último de sus ideas. De Vico cita Herder (1800), á propósito de poesía y de lenguaje, á Du Bos, Goguet y Condillac, observando que «el principio del discurso humano en tonalidades, en gestos, en la expresión de las sensaciones y de los pensamientos por

(1) En el fragmento *Von Baumgarten Denkart;* cfr., cáp. I, páginas 132-133.

(2) *Æsthetica in nuce*, en los *Kreuzzüge des Philologen*, Königsberg, 1792; cit. en HERDER, *Werke*, XII, 145.

(3) Véase la página 277 y siguientes.

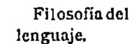
medio de imágenes y signos, no pudo ser otro que una especie de tosca poesía, como ocurre en todos los pueblos salvajes de la tierra». No de un discurso con intervalos y con sentimiento de la sílaba, como nos sucede á nosotros que aprendemos á leer y escribir, sino de una melodía sin sílabas, nació el epos primitivo. «El hombre natural pinta lo que ve y como lo ve, vivo, potente, monstruoso; en el desorden como en el orden, tal como lo ve, lo reproduce. Así ordenan sus imágenes, no sólo todas las lenguas salvajes, sino las del los griegos y romanos. Como las ven los sentidos, así las expone el poeta, especialmente Homero, que en este punto del ir y del venir las imágenes, sigue la Naturaleza de un modo casi preciso. Pinta cosas y sucesos punto por punto, escena por escena, y del mismo modo los hombres, tales como se presentan con sus cuerpos, como hablan y como obran». Posteriormente se destacó de la epopeya lo que se llama historia, «ya que la primera no cuenta solamente lo que ha sucedido, sino que lo describe enteramente cómo ha sucedido, como no podía menos de suceder en aquellas circunstancias, en el cuerpo y en el espíritu; de aquí el carácter más filosófico de la poesía con relación al de la historia. Está bien que nos deleitemos con la poesía, pero no se puede menos de negar el aserto de que la poesía haya sido creada para la diversión. «Los dioses de Homero eran tan esenciales é indispensables á su mundo como las fuerzas del moviento al mundo de los cuerpos. Sin las resoluciones y operaciones del Olimpo, nada sucedía en la tierra, nada de lo que debía suceder. La isla mágica de Homero en el mar occidental pertenece al mapa de las peregrinaciones de su héroe con la misma necesidad que el mapa mundial de entonces le era indispensable al objeto de su canto. Lo mismo que al severo Dante, sus círculos del Infierno y del Paraíso». El arte es formadora porque modera, ordena y gobierna la fantasía y todas las fuerzas del hombre. No sólo creó el arte la historia: «Creó también antes formas de dioses y de héroes y purificó las representaciones salvajes y las fábulas usuales del pueblo, tita-

nes, monstruos, gnomos. Reduce á sus límites, con arreglo á leyes, la desordenada fantasía de hombres ignorantes, que no tiene límites ni confines» (1). No obstante tales intuiciones, tan semejantes á las expuestas por Vico á principios de aquel siglo, Herder es como filósofo inferior á su gran predecesor, y, al fin y al cabo, no sobrepuja á Baumgarten. Aplicando la ley leibnitziana de la continuidad, consideraba lo agradable, verdadero, bello y bueno en un hecho sólo. Lo agradable sensible «es una participación de lo verdadero y lo bueno en cuanto el sentido puede comprenderlos; el sentimiento de placer y de dolor no es más que el sentimiento de lo verdadero y de lo bueno, es decir, la advertencia de que hemos alcanzado la finalidad del órgano, la conservación de nuestro bienestar, el alejamiento de nuestro daño» (2). Las artes y letras bellas son educadoras todas ellas; de aquí su nombre de *humaniora*, καλόν en griego, *pulcrum* romano, las artes *galantes* de la época caballeresca, *les belles lettres et les beaux arts* de los franceses. Un grupo de tales artes—gimnasia, baile, etc.,—educa el cuerpo; un segundo grupo—pintura, plástica y música—educa los sentidos nobles de la humanidad—vista, oídos, manos, lengua;—un tercer grupo—poesía—se dirige á la inteligencia, á la fantasía y á la razón; un cuarto grupo, finalmente, á las tendencias é inclinaciones del hombre (3). Herder censuraba, por consiguiente, á los que ideando fáciles teorías de las artes, se ponían, sin más ni más, á definir la belleza, que es concepto complejo y complicado. La teoría de las bellas artes se dividía, según él, en las tres teorías, que había que fundamentar, de la vista, del oído y del tacto y por ende, en una Óptica, en una Acústica y en una Fisiología estéticas. «Aunque se haya elaborado desde el punto de vista psicológico y subjetivo, la Estética se ha elaborado poco desde el punto de vista de los objetos y de su




(1) *Kaligone*, 1800, *en Werke*, ed. cit. XII, págs. 145-150.
(2) Ob. cit., págs. 34-55.
(3) Ob. cit., págs. 308-317.

sensibilidad para la belleza; sin esto, no puede existir nunca una fecunda teoría de lo Bello, que penetre en todas las artes» (1). El gusto no es «una fuerza fundamental del alma, sino una aplicación habitual en nuestro juicio (intelectivo) á los objetos de la belleza»: una prontitud adquirida por el intelecto, de la cual, siguiendo tal principio, esboza Herder la génesis (2). El poeta es poeta, no sólo con la fantasía, sino con la inteligencia. «El nombre bárbaro inventado recientemente *Estética*—dice en un escrito de 1782—no designa más que una parte de la Lógica; lo que nosotros llamamos gusto no es más que un juicio rápido y vivo, que no excluye la verdad y la profundidad, antes las presupone y las promueve. Todas las poesías didascálicas no son más que una filosofía sensible; la fábula, exposición de una doctrina general, es verdad en acto, en acción... La filosofía expuesta y aplicada humanamente, no es sólo un arte bella *(schöne Wissenschaft)*, sino la madre de lo Bello. La Retórica y la Poesía le deben lo que tienen de educativo, de útil, de verdaderamente agradable (3).



Filosofía del lenguaje.

Á Herder y á Hamann corresponde el mérito de haber hecho circular una corriente de aire fresco en los estudios de la filosofía del lenguaje. Gracias al impulso y al ejemplo de los escritores de Port-Royal, se habían comenzado á escribir, desde principios del siglo, gramáticas lógicas y generales. «*La grammaire générale*—decía la Enciclopedia francesa—*est la science raisonnée des principes immuables et généraux de la parole prononcée ou écrite dans toutes les langues*» (4). D'Alembert hablaba de los gramáticos de genio y de los gramáticos de memoria, atribuyendo á los primeros la misión de componer la metafísica de la gramática (5). Gramáticas ge-



(1) *Kritische Wälder*, cap. II, pág. 47-127.

(2) Ob. cit. 27-36.

(3) *Sophron*, 1782, § 4.

(4) *Encyclopédie*, ad. verb.

(5) *Eloge de Du Marsais*, 1756 (prol. á las *Œuvres* de Du Marsais, París, 1797, vol. I).

nerales habían escrito Du Marsais, De Beauzée y Condillac en Francia, Harris en Inglaterra y otros muchos (1). Pero ¿cuál era la relación entre la gramática general y las gramáticas particulares? ¿Cómo, si la Lógica es una, son varias las lenguas? La variedad de las lenguas ¿es acaso su desviación de un modelo único? Y si no es desviación ni error ¿cómo se explica? ¿Qué es, cómo ha nacido el lenguaje? Si el lenguaje es extrínseco al pensamiento, ¿cómo el pensamiento no existe sino en la lengua? «*Si les hommes*—dice Juan Jacobo Rousseau—*ont eu besoin de la parole pour apprendre à penser, ils ont eu bien plus besoin encore de savoir penser pour trouver l'art de la parole*» y ante tal dificultad, se declaraba convencido *de l'impossibilité presque demontrée que les langues aient pu naître et s'établir par des moyens purement humains* (2). Tales cuestiones se pusieron de moda, escribiendo sobre el origen y la formación del lenguaje De Brosses (1765) y Court de Gébelin (1776) en Francia, Monboddo (1774) en Inglaterra, Süssmilch (1766) y Tiedermann en Alemania, Cesarotti (1785) y algún otro en Italia, para quien no pasó desapercibido Vico, aunque sacara poco provecho de ello (3). Ninguno de los escritores mencionados supo librarse de la idea de que la palabra fuese ó cosa natural y mecánica ó signo apropiado al pensamiento; asi es que era imposible deshacer verda-

---

(1) Du Marsais, *Méthode raisonnée*, 1727; *Traité des tropes*, 1730; *Traité de grammaire générale* (en la *Encyclopédie)*; De Beauzée, *Grammaire générale pour servir de fondement à l'étude de toutes les langues*, 1767; Condillac, *Grammaire française*, 1755; J. Harris, *Hermes or a philosophical inquiry concerning language and universal grammar*, 1751.

(2) *Discours... sur l'inegalité parmi les hommes*, 1754.

(3) De Brosses, *Traité de la formation mécanique des langues*, 1765; Court de Gébelin, *Histoire naturelle de la parole*, 1776; Monboddo, *Origin and progress of language*, 1774; Süssmilch, *Beweis, das der Ursprung der menschlichen Sprache göttlich sei*, 1766; Tiedemann, *Ursprung der Sprache;* Cesarotti, *Saggio sulla filosofia delle lingue*, 1785 (en *Opere* vol. I); D. Colao Agata, *Piano ovvero ricerche filosofiche sulle lingue*, 1774; Soave, *Ricerche intorno all'instituzione naturale d'una società e d'una lingua*, 1774.

deramente las dificultades en las cuales se entretenían si no abandonaban el concepto del signo, ó descubriendo la fantasía activa y expresiva, la fantasía verbal, el lenguaje como expresión de intuición, no de intelecto. Alguna orientación en este sentido se encuentra, por ejemplo, en la entusiástica é ingeniosa disertación de 1770, con la cual Herder contestó al tema, en un concurso de la Academia de Berlín, sobre el origen del lenguaje. La lengua—se dice en esa Memoria—es la reflexión ó conciencia *(Besonnenheit)* del hombre. «El hombre muestra reflexión cuando despliega con toda libertad la fuerza de su alma y puede, por decirlo así, separar una ola de todo el Océano de las sensaciones que penetran por sus sentidos, dirigir su atención sobre ella y observarla con cuidado. Muestra reflexión cuando puede, en el ondulante sueño de las imágenes que pasan ante sus sentidos, recogerse en un momento de vigilia, detenerse libremente en una imagen, considerarla clara y calmosamente y separar de ella algunos contrasentidos. Muestra, finalmente, reflexión cuando puede. no solamente conocer en vivo y con claridad todas sus propiedades, sino reconocer una ó varias propiedades distintivas, El lenguaje humano «no es efecto de una organización bucal, ya que hasta el mudo de nacimiento, si bien se observa, tiene su lenguaje; no es un grito de la sensación, ya que tal grito no suele encontrarse en una máquina que respire, sino en un hombre que reflexione; no es achaque de imitación, ya que la imitación de la Naturaleza es un medio y aquí se trata de explicar el fin; mucho menos es una convención arbitraria, el salvaje en la soledad del bosque debería haber creado el lenguaje para sí mismo, aunque no hubiese hablado. El lenguaje es la inteligencia del alma consigo misma, necesaria mientras el hombre sea hombre» (1). De este modo, la función lingüística comienza á considerarse no como fenómeno mecánico de arbitrio ó de invención, sino como fenómeno

(1) *Abhandlung über den Ursprung der Sprache,* en el folleto *Zwei Preisschriften* (2.ª ed. Berlín, 1789) especialmente págs. 60-65.

Lenguaje y conciencia ó reflexión

creador, como afirmación primera de la actividad humana. El escrito de Herder no es de un resultado claro, pero es un síntoma y un presentimiento de importancia, al cual el mismo autor no concede siempre y á renglón seguido, la justicia que merece. Hamann, criticando al amigo, niega también la invención y el arbitrio, acentúa la libertad humana y hace del lenguaje algo que el hombre no ha forjado, sino aprendido, mediante una mística *communicatio idiomatum* con Dios (1). Una manera, como otra cualquiera, de reconocer que el misterio del lenguaje no se pone en claro si no se lleva de raíz á la zona del problema del Espíritu.

(1) Steinthal, *Ursprung der Sprache*, págs. 39-58.

CAPITULO VII

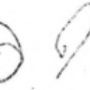
Otras doctrinas estéticas del mismo período

Otros escritores del siglo XVIII: Batteux.

Gran mescolanza de ideas contradictorias suele encontrarse en otros escritores del siglo XVIII, que tuvieron, á pesar de todo, no poca celebridad y eficacia. En 1746, vió la luz un pequeño volumen del abate Batteux con el título sugestivo de *Las bellas artes reducidas á un solo principio*, en el que el autor trataba de unificar las múltiples reglas de los tratadistas. Todas las reglas—decía Batteux—son ramas que nacen de un solo tronco. Quien posee el simple principio deducirá las reglas singulares, sin hacer caso del gran número de éstas, hechas no para aliviar las inteligencias, sino para crear en ellas vanos escrúpulos. Reseñó con tal motivo, además de Horacio y de Boileau, los libros de Rollín, de Dacier, de Le Bossu, de D'Aubignac, pero solo se ocupó de aquel principio de la mímesis de Aristóteles, del que le pareció que podían hacerse fáciles y apropiadas aplicaciones á la poesía, á la pintura, á la música, al arte del gesto. Pero la mímesis aristotélica se cambia pronto en Batteux en la «imitación de la bella Naturaleza». Las artes deben llevar á cabo «una elección de las partes más bellas de la Naturaleza para formar con ellas un todo exquisito que sea más perfecto que la misma Naturaleza, sin cesar por eso de ser natural. Ahora bien; ¿qué quiere decir esta mayor perfección, esta bella Naturaleza? Una vez, Batteux la identifica con la verdad, pero «con la verdad que puede ser, con la verdad bella, que







está representada como si existiese verdaderamente y con todas las perfecciones que puede recibir», citando el ejemplo antiguo de la *Elena* de Zeus y el moderno del *Misántropo* de Molière. Otra vez dice que la bella Naturaleza es la que *tum ipsius naturæ tum nostræ convenit*, ó sea, la que tiene las mejores relaciones con nuestra propia perfección, con nuestras ventajas, con nuestro interés y que es, al mismo tiempo, perfecta en sí misma. El fin de la imitación es de «agradar, de conmover, de enternecer, en una palabra, el deleite». Por ende, la bella Naturaleza debe ser interesante, provista de unidad, variedad, simetría y proporción. Ante la imitación artística de las cosas naturalmente desagradables ó reprobables, Batteux sale del paso—como salió Castelvetro—diciendo que lo desagradable place imitado, porque la imitación, no siendo nunca tan perfecta como la realidad, pierde el horror que suscita aquélla. Del placer deduce el otro fin de la utilidad; si el objeto de la poesía es agradar y «agradar conmoviendo las pasiones, ella, para darnos un placer perfecto y firme, debe conmover las pasiones que debemos tener despiertas, y no las que son enemigas de la prudencia» (1).

Los ingleses: G. Hogarth.

Es difícil estudiar á la vez un conjunto más pintoresco de contradicciones. Pueden codearse con Batteux y darle cruz y raya los filósofos, los discurridores ingleses de Estética, ó mejor aún, de *omnibus rebus*, entre los cuales hasta suelen encontrarse, alguna vez, observaciones estéticas. Al pintor Hogarth, leyendo en Lomazzo ciertas palabras atribuídas á Miguel Angel sobre la belleza de las figuras, le pasó por la imaginación la idea de que las artes figurativas están regidas por un principio propio consistente en la conformación con una línea determinada (2). Fijo en esta idea, publicó (1745) en el frontispicio de la colección de sus incisiones, una línea ser-

(1) *Les beaux arts reduits à un même principe*, París 1746; véase especialmente parte I, c. 3; parte II, c. 4 y 5; parte III, c. 3.

(2) Véase anteriormente.

pentina con el título de *Línea de la Belleza*, despertando la curiosidad con aquel geroglífico, curiosidad que luego trató de satisfacer en su libro *Análisis de la Belleza* (1753) (1). En este libro, completa el error de juzgar las obras pictóricas por su sujeto y en virtud de la imitación y no por la línea que es esencial en el arte. La forma resulta «de la simetría, de la variedad, de la uniformidad, de la simplicidad, de la trama y de la cantidad, todas las cuales actúan en la producción de la belleza, corrigiéndose á cada paso y limitándose unas á otras cuando hay necesidad» (2). Pero, de golpe y porrazo, Hogarth nos da la noticia de que existe la correspondencia y el acuerdo con la cosa reproducida y que «la regularidad, la uniformidad y la simetría placen en cuanto sirven para dar idea de la correspondencia» (3). En otra parte, aprende el lector «que entre la amplia variedad de las líneas ondulantes que pueden concebirse, no hay más que una sola que merezca verdaderamente el nombre de línea de belleza y una sola línea precisa serpenteante que se llama la línea de gracia» (4). Y añade que es belleza la trama de las líneas porque la «mente activa quiere estar siempre distraída y porque el ojo se complace en ser guiado á una especie de caza» (5). La línea recta no es bella; el puerco, el oso, son feos porque carecen de línea ondulante (6). Los antiguos demostraron gran juicio en el manejo y agrupación de las líneas «variando solamente la precisa línea de gracia en algunas partes donde el carácter ó la acción lo requerían» (7).

Con análogo titubeo entre el principio de la imitación y los E. Burke.

(1) *Analysis of Beauthy*, Londres, 1753. (*L'analisi della Bellezza scritta col disegno di fissar l'Idee vaghe del Gusto*, trad. italiana, Livorno, 1761).

(2) Ob. cit., pág. 47.

(3) Ob. cit., pág. 57.

(4) Ob. cit., pág. 93.

(5) Ob. cit., págs. 63, 65.

(6) *Analisi della bellezza*, pág. 91.

(7) Ob. cit., pág. 176.

demás principios heterogéneos ó imaginarios, Edmundo Burke, en las *Investigaciones sobre el origen de nuestras ideas de lo Sublime y de lo Bello* (1756) observa que «las naturales propiedades de un objeto causan placer ó pena á la imaginación, pero además ésta experimenta placer en la imitación, en la semejanza del objeto imitado con el original». De estas «dos causas únicas» según él, deriva todo el placer de la imaginación (1). Y sin ocuparse ni poco ni mucho de la segunda causa, estudia largamente las cualidades naturales del objeto bello sensible: «Primera, la pequeñez comparativa; segunda, la lisura; tercera, la variedad en la dirección de las partes; cuarta, el no estar dispuestas en ángulo estas partes, sino fundidas en cierto modo las unas en las otras; quinta, la extructura delicada sin apariencia mínima de fuerza; sexta, colores vivos, pero no fuertes ni deslumbrantes; séptima, que de haber algún color que sobresalga debe ir combinado con otros». Estas son las propiedades de las que depende la belleza, que obran á causa de su naturaleza y que están menos sujetas al capricho y á la confusion de gustos distintos (2).

E. Home.

Los libros de Hogarth y de Burke suelen llamarse clásicos y lo son, efectivamente, en el género de la inconclusión y de la incoherencia.—A un nivel un poco más elevado pertenecen los *Principios de crítica* de Enrique Home (lord Kaimes) en el que se investigan los «verdaderos principios de las bellas artes», para transformar la crítica en una «ciencia racional» eligiéndose, por ende «la vía ascendente de los hechos y de los experimentos». Home se ocupa de los sentimientos que proceden de los objetos de la vista y del oído, los cuales, si no van acompañados de deseos, se llaman simplemente sentimientos *(emotions* y no *passions)*. Estos sentimientos fluctúan entre las impresiones meramente sensibles y las intelectuales

(1) *Inquiry into the origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, 1756 (trad., ital. Milano, 1804); véase el discurso preliminar sobre el gusto.

(2) Ob. cit. parte III, sec. 18.

ó morales, teniendo conexiones, por consiguiente, con ambas categorías. De tales sentimientos, derivan los placeres de la belleza, dividida en belleza de relación y en belleza intrínseca (1). Home no sabe explicar esta última belleza sino diciendo que la regularidad, la simplicidad, la uniformidad, la proporción y otras cualidades agradables han sido «dispuestas de este modo por el Autor de la Naturaleza para acrecentar nuestra felicidad, la cual, como aparece por evidentes señales, no es extraña á sus cuidados». Este pensamiento se confirma al reflexionar que «nuestro gusto no es accidental para tales particulares, sino uniforme y universal, ya que forma parte de nuestra naturaleza». No hay que omitir que «la regularidad, la uniformidad, el orden y la simplicidad contribuyen á facilitar la percepción, haciéndonos posible tomar de los objetos las imágenes más distintas con la mayor atención, de modo que aquellas cualidades no se reproduzcan más». Las proporciones se dan combinadas frecuentemente para un fin útil «como se ve en los animales, de los cuales son los más fuertes y activos los mejor proporcionados, pero hay otros ejemplos numerosos en los que no se forma esta combinación». Así es que lo mejor es «detenerse en la causa final, indicada más arriba, del acrecentamiento de nuestra felicidad querido por el Autor de la Naturaleza» (2). En el *Ensayo sobre el gusto* (1758) y en el del *genio* (1774) de Alejandro Gerard, aparecen á las veces y según las distintas formas de arte, los principios de la asociación, del placer directo, de la expresión y hasta del sentido moral; género de explicaciones que se encuentra también en otro *Ensayo sobre el gusto* de Alison (1792).

Eclecticismo y sensualismo E. Platner.

Trabajos de tal índole son inclasificables porque carecen de todo método científico y porque sus autores pasan, de una página á otra, del sensualismo fisiológico al moralismo, de la

(1) *Elements of criticism.*, 1761 (ed. de Basilea, 1795). Int. I, y cap. 1 á 3.

(2) Ob. cit. I, cap. III, pág. 201-202.

imitación de la naturaleza al misticismo y finalismo transcendentales, sin la más ligera conciencia de la incongruencia de tesis tan opuestas. Y no sería formal eso de discutirlos por lo serio. Casi, casi, resulta más interesante el franco hedonismo del alemán Ernesto Platner, el cual, interpretando á su modo los estudios sobre las líneas de Hogarth, no sabía percibir en los fenómenos estéticos sino una prolongación y un eco del placer sexual. «¿Dónde—decía—hay algo bello que no derive de la figura femenina, centro de toda belleza? Bella es la línea ondulante porque se encuentra en el cuerpo de la mujer; bellos los movimientos que son especialmente femeninos; bellos los tonos de la música cuando se funden el uno en el otro; bella una poesía en la que un pensamiento se abraza á otro con ligereza y facilidad (1)». El sensualismo á lo Condillac se mostró impotente para comprender la producción estética y no salió tampoco mejor parado el asociacionismo, puesto en circulación principalmente por la obra de David Hume.

Francisco Hemsterhuis.

El holandés Hemsterhuis (1769) consideraba la belleza como fenómeno que nace del encuentro de la sensibilidad del hombre, que tiende á lo múltiple, con el sentido interno que tiende á la unidad. La belleza es, pues, «la que extiende en el menor tiempo la mayor cantidad de ideas». El hombre, al que es negado alcanzar la unidad última, encuentra en la belleza una unidad aproximativa: de aquí el goce que nace de lo bello y que tiene alguna semejanza con la alegría del amor. Esta teoría de Hemsterhuis, donde hay justas observaciones al lado de trozos místicos y sensualistas, se trocó luego en el sentimentalismo de Jacobi, para el cual, se hace presente, en la forma de lo bello, de modo sensible al espíritu, la totalidad de la Verdad y del Bien y el mismo Suprasensible (2).

---

(1) *Neue Anthropologie*, Leipzig, 1790, § 814, y las lecciones de Estética, pub. post. de 1836; V. Zimmermann, ob. cit. pág. 204.

(2) Zimmermann, ob. cit., págs. 302-309; v. Stein, *Enstehung d. n. Esth.*, pág. 113.

Neoplatonismo y misticismo: Winckelmann.

El platonismo, ó mejor, el neoplatonismo fué renovado vigorosamente por el creador de las artes plásticas, por Winckelmann (1764). La contemplación de las obras de la plástica antigua, con aquella impresión de elevación más que humana, de divina indiferencia que producen con tanta mayor facilidad cuanto más difícil es comprender su significación genuina y revivir su vida originaria, llevaron á Winckelmann y á otros á pensar en una Belleza que, descendiendo desde el séptimo cielo, de la Idea divina, se encerró en aquellas obras. El baumgartiano Mendelssonh había negado la belleza á Dios; el neoplatónico Winckelmann se la devolvía y la colocaba en su trono.

La belleza y la carencia de significación.

«Los sabios que han meditado sobre las causas de la belleza universal, buscándolas entre las cosas creadas y tratando de llegar hasta la contemplación de la belleza suma, la han hallado en la perfecta concordancia de las criaturas con sus fines y de las partes entre sí con el todo. Mas como este concepto es el mismo de la perfección, de la cual no es capaz la humanidad, nuestro concepto de la belleza universal permanece indeterminado y se forma en nosotros mediante conocimientos particulares, los cuales, cuando son exactos, unidos y conexos, nos dan la máxima idea de la belleza humana, que estimamos tanto más alta cuanto más nos elevamos en la materia. Mas como, por otra parte, esta perfección la da el Creador á todas las criaturas en el grado que les es conveniente, y cada concepto reposa en una causa que debe ser buscada fuera de aquel concepto, la causa de la Belleza, aun apareciendo en todas las cosas creadas, no puede ser buscada fuera de ella misma. Precisamente de eso, y de ser nuestros conocimientos conceptos comparativos y de no poderse comparar la belleza con nada más alto, nace la dificultad de un conocimiento distinto y universal de la misma» (1). Pero la explicación de la dificultad es «que la suma belleza está en Dios».

(1) *Geschichte der Kunst des Altertums*, 1764 (en *Werke*, Stuttgart, 1847, vol. I), l. IV, cap. II, § 21, pág. 131.

«El concepto de la belleza humana se hace tanto más perfecto á medida que se piensa más conforme y concordante con el Sér Supremo, el cual se distingue de la materia por su unidad é indivisibilidad. Este concepto de la Belleza es como un espíritu prisionero de la materia por el fuego, que trata de producir una criatura á imagen de la primera criatura racional diseñada por el intelecto divino. Las formas de tal imagen son simples é ininterrumpidas, varias dentro de esta unidad, y, por esto mismo, armónicas (1).

A estos caracteres de la belleza suma se añade el otro «de la carencia de una significación cualquiera» (*Unbezeichnung*). No puede ser la suma belleza descrita con puntos y líneas que no sean aquéllos que únicamente constituyen la belleza. Su forma «no es propia ni de esta ni de aquella persona determinada, ni expresa un estado de sentimiento, ó sensación de pasión, cosas que interrumpen la unidad y disminuyen y obscurecen la belleza». «Según nuestra idea—concluye Winckelmann—la belleza debe ser como el agua cristalina que brota del seno de la fuente, que cuanto menor sabor tiene, más sana es, porque brota depurada de todos los ingredientes extraños» (2). Para percibir esta belleza, hace falta una facultad superior que, seguramente, no son los sentidos; será más bien la inteligencia, como dice alguna vez Winckelmann, ó mejor, como afirma otra vez, un «fino sentido interno» limpio de todas las intenciones y pasiones del instinto, de la amistad, del placer. Y tratando de percibir algo inmaterial, no es extraño que Winckelmann se entregue, no á excluir del todo, sino á degradar el color demasiado sensible, haciendo de él un elemento, no constitutivo de la belleza, sino secundario y concurrente (3). La verdadera belleza es la de la forma, palabra con la cual se quiere dar á entender las líneas y los contornos, como si éstos y aquéllas no se percibieran

(1) *Geschichte der Kunst des Altertums*, 1764, § 22, págs. 131-132.
(2) *Geschichte*, § 23, pág. 132.
(3) Ob. cit., § 19, págs. 130-131.

igualmente con los sentidos y pudieran aparecer á la vista sin ningún color.

El destino del error, cuando no quiere eremíticamente retirarse bajo un breve aforismo, es el de contradecirse para vivir como mejor pueda entre hechos y problemas concretos. La *Historia* de Winckelmann, aunque tuviese un asunto teórico, giraba alrededor de hechos históricos y concretos, á los cuales había que acomodar la idea expuesta de la belleza suma. La admisión de los contornos de líneas y la parcial y secundaria de los colores, era un compromiso. Otro compromiso suponía el principio de la Expresión, «porque en la naturaleza humana no hay estado intermedio entre el placer y el dolor». Como un sér viviente desprovisto de estos sentimientos es inconcebible, «hay que colocar la figura humana en el estado de acción y de pasión, lo que se llama en arte la Expresión». Winckelmann, después de haber tratado de la belleza, pasa á la Expresión (1). Un tercer compromiso final está entre la belleza suma, una, indivisible, constante, y las bellezas individuales, puesto que Winckelmann, que anteponía al cuerpo femenino el masculino juzgando éste encarnación más completa de la belleza suma, no podía cerrar los ojos ante el hecho irrecusable de que existen bellos cuerpos de mujer y hasta cuerpos bellos de animales (2).

Contradicciones y compromisos de Winckelmann.

Amigo y puede decirse que colaborador de Winckelmann era el pintor Rafael Mengs, animado, como su compatriota el arqueólogo, de la necesidad vivísima de comprender lo que es la Belleza, que Winckelmann estudiaba como crítico en las obras ajenas y que Mengs producía como pintor. Considerando—escribía Mengs—que de las dos partes principales de que depende la profesión de pintor, esto es, la imitación de las apariencias y la elección de las cosas más bellas, se ha escrito mucho sobre la primera y por el contrario la segunda «apenas ha sido tocada por los modernos, y sin las estátuas

A. R. Mengs.

(1) *Geschichte,* I. IV, cap. II, § 24.
(2) Ob. cit., I. V, cap. II y VI.

griegas no tendríamos ninguna idea de las artes del diseño»; considerando esto, «leí, pregunté y miré todo aquéllo que yo creía que me podía dar luz en esta materia, sin quedar nunca satisfecho, porque se hablaba de las cosas bellas ó de cualidades que son atributos de la belleza, ó se pretendía explicar, como suele decirse, lo obscuro con lo obscurísimo, ó se confundía lo bello con lo agradable. De suerte que quise buscar por mí mismo lo que fuese esta belleza» (1). De sus muchos escritos sobre la materia, uno fué publicado viviendo el pintor, gracias á las exhortaciones y bajo la dirección de Winckelmann (1761); otros fueron póstumos (1780), y todos se reimprimieron y tradujeron á distintos idiomas. «Estoy sumergido desde hace mucho tiempo en un gran mar—escribe en los *Sueños sobre la belleza*—buscando el conocimiento de lo bello, y me encuentro lejos de toda orilla, sin saber donde encaminarme. Miro alrededor mío y se me turba la vista en lo infinito de la materia inmensa» (2). En verdad no parece que llegase nunca á una fórmula que le agradase, pero, en general, se da cuenta de que sus ideas concuerdan con las de Winckelmann. «La belleza consiste en la perfección de la materia según nuestras ideas. Así como Dios es únicamente perfecto, la belleza es una cosa divina». La belleza «es la idea visible de la perfección» y es á ésta lo que el punto visible al punto matemático. Nuestras ideas proceden del destino que el Creador ha querido dar á las cosas; de aquí la multiplicidad de las bellezas. Mengs, generalmente, coloca este tipo de las cosas en las bellezas naturales y pone el ejemplo «de una piedra, de la que se tiene la idea de que debe ser uniforme y de un solo color» la cual «aunque tenga manchas, se llama fea» ó un chicuelo «que sería feo si semejase á un hombre de edad madura, como es feo un hombre cuando tiene formas de mujer ó una mujer cuando tiene

(1) Carta del 2 de Enero, 1778, *Opere*, Roma, 1787 (reimp. en Milán, 1836) II, págs. 315-316.
(1) *Opere*, I, pág. 206.

formas de hombre». Pero curiosamente añade: «Como entre todas las piedras una sola especie es perfecta, el diamante, entre todos los metales el oro, y entre todas las criaturas animadas el hombre, así viene luego la distinción en cada especie, quedando demasiado poco de la perfección» (1). En los *Sueños sobre la belleza*, considera á ésta «como una disposición media que encierra en sí parte de perfecta y parte de agradable» formando una tercera cosa diversa de ambas y que merece denominaciones especiales (2). Cuatro son las fuentes del arte de la pintura; la belleza, el carácter significativo y expresivo, lo agradable unido á la armonía y el colorido; la primera puede estudiarse en los antiguos, la segunda en Rafael, la tercera en Correggio y la cuarta en el Ticiano (3). De este empirismo de estudio de pintor, se consuela Mengs declamando de esta suerte: «Siento la fuerza de lo bello que me transporta á narrarte ¡oh lector! lo que yo siento. Bella es toda la naturaleza, bella es la virtud, bellas las formas, las proporciones, bellas las apariencias y bellos los movimientos, pero más bella es la razón y mucho más bella la causa primera» (4).

G. E. Lessing.

Un eco algo distinto, de resonancia menos metafísica que las ideas de Winckelmann, es el de las ideas de Lessing, el gran renovador de la literatura y del espíritu social en la Alemania de su tiempo. Para Lessing, el «fin del arte» es la «delectación» y como ésta es cosa supérflua, estimaba que el legislador no deja al arte aquella libertad, de que no puede prescindir la ciencia, la cual investiga la verdad necesaria al espíritu. La pintura era para los griegos, y debe ser según su esencia, «la imitación de los cuerpos bellos». Sus cultivadores helénicos no representaban sino la belleza; la belleza común de orden inferior era su sujeto accidental, su ejercicio, su pa-

(1) *Riflessioni sulla bellezza e sul gusto della pittura*, en *Opere*, I, página 95, 100, 102 y 103.

(2) Id. I, pág. 197.

(3) Id. pág. 161.

(4) Id. I, pág. 206.

satiempo. La perfección del sujeto por sí mismo debía vibrar en su obra; era demasiado grande para querer que sus espectadores se contentasen con el placer árido, que nace de la semejanza obtenida y del examen de su valor; nada le era más querido en su arte, nada le parecía más noble que su fin» (1). Hay que excluir de la pintura todo cuanto sea desagradable ó deforme. «La pintura, como imitación pronta, puede expresar la deformidad; la pintura, como arte bella, no quiere. Con aquel título le pertenecen todos los objetos visibles, con éste se limita sólo á los objetos visibles que despiertan gratas sensaciones». Si, por el contrario, la deformidad puede ser reproducida por el artista, sucede así porque en la descripción poética adquiere una apariencia menos desagradable de defectos corporales y en su efecto cesa, por decirlo así, de ser tal». El poeta «no pudiendo emplearla por sí misma, la usa como medio para producir en nosotros ciertos sentimientos mixtos—lo ridículo, lo terrible—y hacernos fijar en ellos, en la carencia de sentimientos puramente agradables» (2). En la *Drammaturgia* (1767) Lessing se ajusta á la Poética aristotélica y es sabido que no sólo creía en las reglas en general, sino que diputaba las de Aristóteles tan indudables como los teoremas de Euclides. Su polémica contra los escritores y críticos franceses la hizo en nombre de la verosimilitud, que no debe ser la exactitud histórica. Entendía lo universal como una línea media de lo que aparece en los individuos, admitiendo como indudable que el objeto de toda poesía consiste en inspirar amor á la virtud (3). El ejemplo de Winckelmann le hizo introducir en la doctrina de las artes plásticas el concepto de la belleza ideal. «La expresión de la belleza corpórea es el fin de la pintura. La suprema belleza corpórea es, pues, el objeto supremo de la pintura. Pero la su-

(1) *Laokoon* (Trad. ital. de T. Pérsico, Bologna, 1887), § 2.

(2) Ob. cit., §§ 23, 24.

(3) *Hamburg Drammaturgie* (ed. Göring, vol. XI y XII), esp. los números 11, 18, 24, 78, 89.

prema belleza corpórea existe sólo en el hombre y en éste no existe más que por el ideal. Este ideal se encuentra en un grado inferior en los brutos y no se encuentra en la belleza vegetal é inanimada». Pintores de flores y de paisajes no entran en el arte verdadero. «Tales pintores imitan bellezas desprovistas de todo ideal; por ende no trabajan más que con los ojos y las manos, y el genio interviene poco ó nada en su obra». Lessing prefería, con todo, el paisajista «al pintor de historia que, sin ocuparse para nada de la belleza, pinta sólo una multitud de personas para mostrar su habilidad en la simple expresión, no en la expresión subordinada á la belleza» (1). El ideal de la belleza corporal «consiste principalmente en el ideal de la forma y también en el ideal de la encarnación y en el de la expresión permanente. El simple colorido y la expresión transitoria no tienen ideal, porque la naturaleza no ha impuesto nada determinado» (2). Y cuando nos da á conocer todo su pensamiento, Lessing se muestra enemigo del colorido, y encontrando en los dibujos á pluma de los pintores «una vida, una libertad, una morbidez que no aparezca en sus cuadros», se pregunta «si el colorido más maravilloso puede dispensarnos tanta pérdida», y si no sería deseable «que el arte de pintor al óleo no se hubiera inventado nunca» (3).

Teóricos de la belleza ideal.

La belleza ideal, esta alianza de Dios con los sutiles contornos trazados por la pluma y por el buril, este curioso misticismo de academia, tuvo fortuna. Se discurrió mucho sobre ella en Italia, donde trabajaron Winckelmann y Mengs—muchos de sus escritos se redactaban en italiano—entre artistas, arqueólogos y amantes del arte. El arquitecto Francisco Milizia decía profesar «los principios de Sulzer y de Mengs» (4). El español D'Azara, que vivía en Italia, publi-

(1) *Laokoon*, apénd. § 31.

(2) Ob. cit., págs. 32 y 33.

(3) Ob. cit., pág. 268.

(4) *Dell'arte di vedere nelle belle arti del disegno secondo i principi di Sulzer e di Mengs*, Venecia, 1781.

caba y anotaba las obras de Mengs, proponiendo á su vez una definición de la belleza, «aquella unión de lo perfecto y de lo agradable cuando son evidentes» (1). Otro español, Arteaga, uno de tantos jesuitas refugiados en Italia, escribía sobre la *Belleza ideal* (2). El inglés Daniel Webb, venido á Italia, donde conoció á Mengs, le oyó exponer sus ideas sobre la belleza, apoderándose de ellas y desarrollándolas en un libro (3).

José Spaletti y lo característico.

De un cenáculo italiano surgió, en 1764, el primer grito de oposición contra la teoría de la belleza ideal y una protesta á favor de lo característico como principio del arte. No de otro modo creemos que pueda considerarse el opúsculo de José Spaletti *Ensayo sobre la pintura*, en forma de carta dirigida á Mengs, el cual había disputado sobre el tema con el autor «en la soledad de Grottaferrata», exhortándole á poner por escrito sus ideas (4). La polémica, no declarada abiertamente, va implícitamente en cada página. «La verdad en general, conscientemente vista por el artífice, es el objeto de la Belleza en general. Cuando el alma encuentra aquellas características las cuales se pretende que convienen á lo que representan, se reputa como bella aquella obra. Mejor aun: en las mismas obras de la Naturaleza, si el espíritu examina un hombre perfectamente perfeccionado con un bellísimo rostro de mujer, de tal suerte que éste hace dudar de si es hombre ó mujer el sujeto en que se da, reputándole feo antes que hombre por deficiencia de la característica de la verdad, y lo que se dice de lo Bello natural mejor ha de aplicarse todavía á lo Bello artificial» El placer originado por la Belleza es placer intelectual, el de aprender la verdad; ante las cosas

(1) D'Azara, en Mengs, *Opere*, I, pág. 168.

(2) *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal, considerada como objeto de todas las artes de imitación*, Madrid, 1789.

(3) *Ricerche su le bellezze della pittura* (trad. ital., Parma, 1804): cfr. D'Azara, *Vita del Mengs*, en *Opere*, I, pág. 27.

(4) Está fechada «en Grottaferrata el 14 de Julio de 1764» y publicada, anónimamente, en Roma, 1765.

desagradables, representadas de un modo característico, el hombre «goza de haber aumentado sus conocimientos»; la belleza, al suministrar al alma semejanza, órdenes, proporciones, armonías, variedades, le suministra un campo espacioso donde pueda fabricar una innumerable serie de silogismos, y, razonando de este modo, se complacerá de sí misma, de aquel objeto que le da motivo de complacencia y del sentimiento de la propia perfección. Por eso la belleza puede definirse «aquella modificación inherente al objeto observado que, con infalible característica, como debe aparecer él mismo, tal se lo presenta» (1). A la falsa profundidad de Winckelmann y de Mengs es muy preferible el buen sentido de este obscuro Spalletti, representante de la tesis aristotélica contra el renaciente neoplatonismo estético.





Belleza y característico: Hirt, Meyer, Goethe.

Muchos años transcurrieron desde que cundió esta protesta en Alemania, hasta que en 1797, el historiador del arte Luis Hirt, basándose en los monumentos antiguos que representan todas las formas, hasta las más vulgares y feas, negó que la belleza ideal fuese el principio del arte y que la expresión esté subordinada á él y tenga que atenuarse para no turbarle, sustituyéndola con el principio de lo característico, que es aplicable tanto á los dioses y á los héroes como á los animales. El carácter es «aquella individualidad mediante la cual forma, movimiento, rasgos, fisonomía, expresión, colores locales, luz ó sombra y claro-obscuro se distinguen del modo como requiere el objeto determinado» (2). Otro historiador del arte, Enrique Meyer, que partiendo de Winckelmann y continuando por la senda de los compromisos, había acabado admitiendo, junto al ideal del hombre y al de distintos animales, un ideal de los árboles y del paisaje y, buscó, al responder á Hirt, un término medio. Goethe, olvidado del



(1) *Saggio*, spec. §§ 3, 12, 15, 17, 19, 34.

(2) *Ueber das Kunstschöne*, en la revista *Die Horen*, 1797; cfr. HEGEL, *Vorles ü. Æsth.*, I, pág. 24 y ZIMMERMANN, *Gesch. d. Æsth.*, páginas 356-357.

período juvenil, en el que se había atrevido á componer un himno á la arquitectura gótica, ahora, especialmente desde su viaje á Italia, todo Grecia y todo Roma, buscaba también él (1798) un término medio entre Belleza y Expresión, deteniéndose en el pensamiento de ciertos contenidos característicos que prestan al artista formas de belleza, los cuales desenvuelve y reduce á belleza perfecta. Lo característico es el simple punto de partida; lo bello el resultado de la elaboración artística; se debe partir de lo característico—afirmaba Goethe—para llegar á lo Bello (1).

(1) GOETHE, *Der Sammler und die Seinigen* (en *Werke* ed. Goedeke, volumen XXX).

CAPÍTULO VIII

Manuel Kant.

Manuel Kant.

Todos estos escritores, Winckelmann y Mengs, Home y Hogarth, Lessing y Gœthe, no fueron filósofos, á decir verdad, ni lo fueron tampoco aquéllos que, como Meier, hicieron profesión de la filosofía, ó que estaban bien dispuestos para entenderla, como Herder y Hamann. Para encontrar en el pensamiento europeo un segundo temple especulativo, después de Juan Bautista Vico, hay que llegar á Kant, ante el cual nos trae ahora el hilo de la exposición.

Kant y Vico.

Que Kant continuó el problema de Vico—no en el sentido de directa filiación histórica, sino de filiación espiritual—es cosa que han advertido varios (1). Pero cae ahora fuera de este lugar el examen de los progresos que llevó á cabo y en qué puntos quedó rezagado con respecto á su predecesor. Aquí tenemos que limitarnos á examinar el pensamiento de Kant únicamente en el campo especial de la Estética.

Y anunciando brevemente las conclusiones de nuestro examen, diremos que si Kant tuvo suma importancia en el desarrollo del pensamiento germánico, que si la obra en que trató del problema estético es una de aquéllas que han ejercido mayor eficacia, que si en las historias de la Estética,

---

(1) B. Spaventa, *Prolus. e introd. alle lezioni di filosofia*, Napoli, 1862, págs. 83-102; *Scritti filosofici*, ed. Gentile, págs. 139-145 y 303-307.

hechas desde el punto de vista germánico y mutiladas de casi todo el desenvolvimiento del pensamiento europeo desde el siglo XVI al XVIII, Kant puede figurar como el que descubrió, resolvió ó puso en camino de solución el problema de la Estética; pero, en cambio, en una historia amplia, limpia de prejuicios y completa de la ciencia, en que se considere, no la fortuna de los libros ni la influencia de las naciones, sino el valor intrínseco de las ideas, el juicio que se debe formular de Kant es distinto. Semejante á Vico por la serenidad y tenacidad con que meditó sobre fenómenos estéticos, y más afortunado que Vico, porque dispuso de un abundante y rico material de discusiones y tentativas precedentes, Kant fué, por otro lado, desemejante á Vico y menos afortunado que él, porque, en Estética, no sólo no expuso una doctrina substancialmente verdadera, sino que no acertó tampoco á dar á sus pensamientos el sistema y la unidad necesarios.

Identidad del concepto del arte en Kant y Baumgarten.

En efecto, ¿qué idea tuvo Kant del arte? Extraña podrá parecer nuestra respuesta á quien recuerde la explícita é insistente polémica de Kant contra la escuela wolffiana y contra el concepto de la belleza como de una perfección confusamente percibida; pero conviene decir que la idea que Kant tuvo del arte fué, en el fondo, la misma idea de Baumgarten y de la escuela wolffiana. Su mentalidad se había educado en aquella escuela. Tuvo siempre en gran estima á Baumgarten, y en la *Crítica de la razón pura* le llama «el excelente analizador» (1). Del texto de Baumgarten se servía en sus lecciones universitarias de Metafísica, como del de Meier para las lecciones de Lógica *(Vernunftlehre)*. Lógica y Estética—ó teoría del Arte—se le antojaban á Kant disciplinas estrechamente unidas. Así lo proclamaba en el *Plan de lecciones* de 1765, proponiéndose, al desarrollar la crítica de la razón, «estudiar la crítica del gusto, esto es, la Estética, ya que las

(1) *Kritik d. rein. Vernunft* (ed. Kirchmann), I, 1, § 1 *n.*

reglas de la una son útiles para la otra y se esclarecen respectivamente».

Las lecciones de Kant.

En las lecciones universitarias, Kant distinguía la verdad estética de la verdad lógica, al modo de Meier, y citaba hasta el ejemplo del bello rostro de color de rosa de una muchacha, que visto distintamente en el microscopio, dejaba de ser bello Es estéticamente verdadero — decía — que el hombre cuando ha muerto no puede renacer, aunque esto se oponga á la verdad lógica y moral. Es estéticamente cierto que el sol se hunde en el mar, aunque tal aserto sea falso objetiva y lógicamente. No se ha podido determinar todavía por los doctos y por los estéticos más excelentes en qué grado puede unirse la verdad lógica con la verdad estética. Pero los conceptos lógicos, para ser accesibles, deben revestir formas estéticas, y tal vestidura se abandona solamente en las ciencias racionales, que investigan la verdad. La certeza estética es subjetiva; basta para ella la autoridad, la opinión de los grandes hombres. La perfección estética, á causa de nuestra debilidad, estando sujetos nosotros á lo sensible, debe ayudarnos generalmente á distinguir los pensamientos. Concurren á este fin los ejemplos y las imágenes: la perfección estética es vehículo de la lógica, el gusto es análogo al intelecto. Hay verdades lógicas que no son verdades estéticas. Por otra parte, hay que excluir de la filosofía abstracta, exclamaciones y conmociones de sentimientos, propios de la verdad estética. La poesía es juego armónico de pensamientos y sensaciones. Poesía y elocuencia se distinguen porque en la primera los pensamientos se ajustan á las sensaciones, y las sensaciones á los pensamientos en la elocuencia. También Kant notaba en aquellas lecciones, que la poesía es anterior á la elocuencia, porque las sensaciones existen antes que los pensamientos y citaba—acaso bajo la influencia de Herder—á los pueblos orientales, desprovistos de conceptos; cuyas producciones poéticas, ricas de imaginación, carecían de conjunto y de gusto. Son posibles indudablemente, poesías formadas por el simple juego de la sensibilidad, como las poesías del amor,



pero la verdadera poesía desdeña estos trabajos, que giran sobre sensaciones que todos saben procurarse por sí mismos. La poesía debe hacer sensibles la virtud y la verdad intelectual, como ha hecho, por ejemplo, Pope en su *Ensayo sobre el hombre*, en el que ha intentado vivificar la poesía mediante la razón. Otra vez Kant dice claramente que la perfección lógica es base de todo lo demás, siendo la perfección estética simple adorno de la lógica; de ésta puede tomarse una parte por condescendencia ó para obtener popularidad; pero no es lícito desfigurarla y falsificarla (1).

Todo esto es baumgartinianismo evidente, aunque las lecciones representen un estadio dominado por el desarrollo mental de Kant y contengan la doctrina esotérica de él, no la exotérica y original representada por la *Crítica del juicio* (1790). Para no entrar en esta polémica, dejemos á un lado estos fragmentos de lecciones que, sin embargo, arrojan vivísima luz sobre el significado de ciertas expresiones y fórmulas kantianas. Dejemos también de indagar qué páginas y partes de la *Crítica del juicio* derivan de Baumgarten y de Meier. Quien haya leído los libros de los wolffianos y lea después la *Crítica del juicio*, tiene la impresión general de haber cambiado de ambiente. Precisamente, en la *Crítica del juicio*, examinada directamente, se halla la confirmación más clara de que Kant concibió siempre el arte al modo de Baumgarten, como vestidura sensible é imaginativa de un concepto intelectual.

El arte en la «Crítica del juicio».

El arte, para Kant, no es belleza pura que prescinde de hecho del concepto, pero es una belleza adherente que supone un concepto y gira alrededor de él (2). Es la obra del genio, de la facultad que representa las ideas estéticas. La idea estética es una representación de la imaginación que

(1) Fragmentos de lecciones de Kant desde 1764 en adelante en O. Schlapp, *Kants Lehre vom Genie*, véase especialmente págs. 17, 58, 59, 79, 93, 96, 131-334, 136-137, 222, 225, 231-232, etc.

(2) *Kritik d. Urtheilskraft*, ed. Kirchmann, § 16.

acompaña á un concepto determinado; representación que parece ligada con tal verdad de representaciones particulares, que no puede encontrarse en ella ninguna expresión que señale un concepto determinado, que añada á este concepto mucho de inefable, cuyo sentimiento reaviva la potencia cognoscitiva y une á la lengua—que es pura letra—el espíritu. «El genio tiene, pues, la imaginación y el intelecto por elementos constitutivos». El genio consiste «en la feliz disposición que ninguna ciencia puede enseñar y ninguna diligencia aprender, de hallar ideas para un concepto dado y, por otra parte, recoger la expresión por la que se efectúa la conmoción sugestiva, como acompañamiento de un concepto, para que pueda ser comunicada á los demás». Ningún concepto se adecua á la idea estética, como ninguna representación de la imaginación puede adecuarse nunca al concepto. De los atributos estéticos son ejemplo el águila de Júpiter con el fuego en el pico, y el pavo real de la soberbia reina de los cielos. «Estos no representan, como los atributos lógicos, lo que hay en nuestros conceptos de la sublimidad y de la majestad de la creación, sino otra cosa distinta que da ocasión á la imaginación para que se esparza sobre una multitud de representaciones afines, que hacen pensar más de lo que puede expresarse en un concepto determinado por medio de palabras, ó dan una idea estética que sirve á la idea racional en lugar de la representación lógica, con el fin precisamente de reavivar el sentimiento, abriendo á éste las alas sobre un campo indeterminado de representaciones afines». Hay un *modus logicus* y un *modus æstheticus* de expresar los pensamientos propios; el primero consiste en fijar determinados principios; el otro en el sentimiento único de la unidad de la representación (1). A la imaginación, al intelecto, al espíritu *(Geist)* debe añadirse el gusto, que acomoda la imaginación al intelecto (2). El arte, por esto, puede representar hasta lo feo

(1) *Kritik d. Urth.*, § 49.
(2) Ob. cit., § 50.

natural la belleza artística «no es una cosa bella, sino una bella representación de una cosa» aunque luego esta representación de lo feo tenga sus límites con arreglo á cada arte particular—reminiscencia de Winckelmann y de Lessing—y un límite absoluto en lo degradado y en lo nauseabundo que mata la representación misma (1). Aun en las cosas naturales hay una belleza adherente, para juzgar la cual es preciso el concepto, no bastando el juicio estético puro. La naturaleza aparece entonces como obra del arte, aunque de un arte sobrehumano: «el juicio teológico sirve de fundamento y condición al juicio estético». Cuando se dice «¡he aquí una bella mujer!» no se quiere decir sino que «la naturaleza representa bellamente en las formas de tal mujer sus fines en la construcción del cuerpo femenino». Así es que sobre la forma simple nos fijamos en un concepto «á fin de que el objeto se piense de tal modo, por medio de un juicio estético, lógicamente condicionado (2). De esta laya, se forma el ideal de la belleza en la figura humana, expresión de la vida moral (3). Kant admite, sin embargo, que existan producciones artísticas sin concepto, comparables á las bellezas libres de la Naturaleza, á las flores, á algunos pájaros—papagayo, colibrí, pájaro del paraíso—como los diseños de contornos, los frisos de las cornisas, hasta las fantasías musicales sin texto, que no representan nada, ningún objeto reducible á un concepto determinado y que deben figurar, por lo tanto, entre las bellezas libres (4). Pero, ¿no suponía excluir á éstas del arte propio y verdadero, de la obra del genio, que debe combinar, según Kant, imaginación é inteligencia?

La fantasía en el sistema de Kant.

Todo esto parece de Baumgarten, transportado á un tono más alto, más concentrado, más trabajado, más sugestivo, hasta el punto de que parece que va á salir, de un momento

(1) *Kritik d. Urth*, § 48.
(2) Ob. cit., § 48.
(3) Ob. cit., § 17.
(4) Ob. cit.. § 16.

á otro, una idea distinta del arte. Pero es siempre Baumgarten; de su cancel intelectualista no se sale jamás. Y no era posible salir. Al sistema kantiano, á su filosofía del espíritu, faltaba un concepto pleno de la fantasía. Pásese la vista por la tabla de las facultades del espíritu que precede á la *Crítica del juicio*. Kant distingue la facultad cognoscitiva, el sentimiento de placer y de dolor y la facultad apetitiva. A la primera responde el intelecto, á la segunda el juicio (teológico y estético) y á la tercera corresponde la razón (1). La imaginación no pertenece á las potencias del espíritu; queda relegada entre los fenómenos de sensación. Kant conoce una imaginación reproductiva y otra combinatoria, pero no la imaginación propiamente productiva ó, lo que es igual, la fantasía (2). El genio, como hemos visto, es para Kant la cooperación de diversas facultades.

Las formas de la intuición y la Estética transcendental.

Sin embargo, Kant vislumbró que la actividad intelectiva está precedida de algo que no es simple material de sensaciones, sino otra forma teórica, aunque no sea intelectual. Se le reveló esta forma, no al reflexionar sobre el arte en sentido estricto, sino al examinar el proceso del conocimiento. No trata de ello en la *Crítica del juicio*, sino en la primera sección de la *Crítica de la razón pura*, en la primera parte de la *Doctrina transcendental de los elementos*. Las sensaciones—observa—no penetran en el espíritu sino cuando éste le da su forma; ahora bien, esta forma no es lo que añade el intelecto á la sensación, sino algo más sencillo, la intuición pura, el conjunto de los principios *à priori* de la sensibilidad. Debe ser, pues, según Kant, «distinta una ciencia que sea la primera parte de la doctrina transcendental de los elementos, distinta de la que contenga los principios del pensamiento puro, ó lo que es lo mismo, de la Lógica transcendental».

(1) Para la génesis histórica de esta tripartición, v. SCHLAPP, ob. citada págs. 150-153.

(2) V. *Anthropol...*, ed. Kirchmann, §§ 26-31; SCHLAPP, ob. cit., página 296.

Ahora bien ¿con qué nombre se bautiza esta ciencia cuya necesidad advierte Kant? Precisamente con el nombre de Estética transcendental *(die trascendentale Æsthetik).* En una nota, usa este nombre para la nueva ciencia que trata de estudiar, criticando el uso introducido por los alemanes que la llamaban *Crítica del gusto*, que, según él, no podía ser una ciencia. Así—concluye—reanudaremos la tradición de los antiguos, entre los cuales era muy célebre la distinción de αἰσθητὰ καὶ νοητὰ (1).

Ahora que después de haber postulado con exactitud la necesidad de una ciencia de la forma de las sensaciones ó, lo que es igual, de la intuición pura, del conocimiento puramente intuitivo, Kant, precisamente porque carecía de ideas exactas sobre la esencia de la facultad estética ó del arte, que es la verdadera intuición pura, cayó, á lo que creemos, en un grave error. La forma de la sensibilidad, la intuición pura se reduce para él á las dos categorías ó funciones del espacio y del tiempo; el espíritu saldría del caos de las sensaciones ordenándolas espacial y temporalmente (2). Pero el espacio y el tiempo, como tales, antes que categorías ó funciones, son formaciones complicadas y posteriores (3). Kant consideraba como materia de las sensaciones la dureza, la impenetrabilidad, el color, etc. Pero el espíritu en tanto advierte el color ó la dureza, en cuanto ha dado forma á las sensaciones. Las sensaciones, consideradas como materia bruta, están fuera del espíritu cognoscitivo: son un límite, color, dureza, penetrabilidad, etc., en cuanto se advierten; son intuiciones, elaboraciones espirituales, actividad estética en su manifestación rudimentaria. La fantasía caracterizadora ó calificadora, la actividad estética, debía ocupar en la *Crítica de la razón pura* el puesto ocupado por el estudio del espacio y del tiempo; la verdadera Estética trascendental debía figurar como

(1) *Kritik d. rein. Vernunft*, I, I, § 1 e *n.*
(2) Ob. cit., §§ 1-8.
(3) *Teoría*, págs. 6 y 8.

prólogo de la Lógica. Así Kant se hubiera separado de Leibnitz y de Baumgarten, encontrándose con Vico.

Teoría de la Belleza, distinta de la teoría del arte en el sistema kantiano.

Su oposición, tantas veces declarada, á la escuela wolffiana, comprendía no el concepto del arte sino el de la belleza que, en el pensamiento de Kant, era bien distinto del primero. Ante todo, no admitía la designación de las sensaciones como conocimiento confuso respecto á la cognición espiritual y la consideraba derechamente como falsificación de la sensibilidad; un concepto, aunque sea confuso, es siempre concepto, ensayo de concepto, más nunca intuición (1). Pero niega, por otra parte, que la belleza pura contenga un concepto y pueda, por eso, ser una perfección aprendida sensiblemente. He aquí una indagación que se entrelaza con la otra sobre la naturaleza del arte en la *Crítica del juicio*, aunque no se liguen estrechamente ni haya verdadera fusión entre las dos. Kant—como se ve en sus lecciones donde los cita á todos (2)—tenía un conocimiento acabado de los autores que habían disertado sobre lo bello y sobre el gusto en el siglo XVIII. De los cuales, la mayoría, especialmente los ingleses, eran sensualistas; otros intelectualistas; alguno, como hemos visto, caía del lado del miticismo. Kant, inclinado desde el principio al sensualismo en el problema estético, acabó siendo tan adversario de los sensualistas como de los intelectualistas. Este desarrollo aparece de sus *Consideraciones sobre lo bello y lo sublime* (1764) á través de sus lecciones, y la *Crítica del juicio* es su expresión definitiva.

De los cuatro momentos, como él los llama, de las cuatro determinaciones que él considera en lo Bello, dirige dos negaciones, una contra los sensualistas y otra contra los intelectualistas. «Es bello lo que place sin concepto» (3). De este modo viene á afirmar la existencia de una zona espiritual que se distingue por un lado de lo agradable, de lo útil

(1) *Krit. d. r. Vern*, § 8, introd. á la sec. II; cf. *Kritik d. Urth.*, § 15.
(2) Véase el catálogo en Schlapp, ob. cit., pág. 403-404, y siguentes.
(3) *Kritik. d. Urth.* §§ 1-9.

y de lo bueno, y por el otro de lo verdadero. Pero esta zona no es, como ya sabemos, la del arte que él agrega al concepto; es la zona de una actividad sentimental especial que llama juicio y más propiamente juicio estético.

Rasgos misticos en la teoría kantiana de la belleza.

Los otros dos momentos se determinan de cualquier modo. «Es bello lo que tiene la forma de la finalidad sin la representación del fin». «Es bello lo que es objeto de un placer universal» (1). ¿Qué es este dominio misterioso? ¿Qué es este placer desinteresado que experimentamos ante los colores puros, ante los tonos puros, ante las flores, ante la belleza adherente en cuanto se prescinde del concepto á que se adhiere?

Nuestra respuesta es que no existe este dominio y que los casos aducidos, ó son casos de lo agradable en general, ó fenómenos artísticos de expresión. Pero Kant, que se revolvía furiosamente contra los sensualistas y los intelectualistas, no era tan severo con aquella corriente neoplatónica en el siglo XVIII. Las ideas de Winckelmann especialmente le causaron gran sensación. En uno de sus cursos de lecciones se encuentra una curiosa distinción entre materia y forma: en la música, la melodía es materia, y forma la armonía; en una flor, el olor es materia, y forma *(Form)* la configuración *(Gestalt)* (2). Y escribe también en la *Crítica del juicio:* «En la pintura, en la estatuaria, en todas las artes plásticas, en la arquitectura y en la jardinería, en cuanto son artes bellas, el diseño es lo esencial; no lo que place en la sensación *(vergnügt)*, sino lo que se aprueba *(gefällt)* en su forma, constituye el fundamento del gusto. Los colores que iluminan el diseño pertenecen al estímulo sensual *(Reiz)*; pueden revivir el objeto ante la sensibilidad, pero no hacerlo digno de contemplación, puesto que generalmente están limitados por la exigencia de la bella forma y, aun donde se permite el estímulo sensual, ennoblecidos sólo por aquélla» (3). Persiguiendo este

(1) *Krit. d. r. Vern,* §§ 10-22.
(2) SCHLAPP, ob. cit., pág. 78.
(3) *Krit. d. Urth.*, § 14.

fantasma de una belleza que no es la belleza del arte ni lo agradable, descarnado de expresión y de voluptuosidad, Kant se envuelve en antítesis insolubles. Poco dispuesto como estaba á dejarse llevar de la fantasía, aborrecedor de los «filósofos poéticos» á estilo de Herder (1), dice y no dice, afirma y á renglón seguido critica lo que ha afirmado, circunda la Belleza de un misterio que era su propia incertidumbre individual y su confusión en lo que toca á la existencia de una actividad del sentimiento, la cual representaba una contradicción lógica en el espíritu de su sana filosofía. «Placer necesario y universal», «finalidad sin idea de fin», son la organización verbal de esta contradicción.

Luego, para deshacerla, hace la siguiente argumentación: «El juicio de lo justo se funda sobre un concepto (el concepto en general de un fundamento de la finalidad subjetiva, la Naturaleza con relación al juicio); pero es un concepto mediante el cual no se puede conocer ni demostrar nada á la vista del objeto, porque es indeterminable en sí y no se adapta al conocimiento; pero vale para todos (digo que para todos en razón en cuanto es juicio singular que acompaña inmediatamente á la intuición), porque su razón determinante es tal vez respuesta en el concepto de lo que puede ser mirado como el extracto suprasensible de la humanidad». La belleza es, pues, símbolo de la moralidad. «Solamente el principio subjetivo, esto es, la idea indeterminada de lo suprasensible en nosotros, puede ser la única llave para descifrar esta facultad que desconocemos sobre su origen; fuera de esto, no puede ser comprendida de ninguna otra manera» (2).

Esta cautela, como todas las demás de que circunda Kant su pensamiento, no impide que se reconozca en él una tendencia mística. Misticismo sin vuelos y sin entusiasmo, casi diremos que sustentado contra su voluntad, y no por eso

---

(1) Para el juicio de Kant sobre Herder, v. SCHLAPP, ob. cit., páginas 320-327 *n*.

(2) *Krit. d. Urth.*, §§ 57-59.

menos confuso. Entre los deplorables efectos que produjo en Kant el no haber penetrado perfectamente la índole de la actividad estética fué este, que él vió muchas veces doblado y hasta triplicado. El elemento estético, que desconocía en su genuína naturaleza, le hizo inventar las categorías puras del tiempo y del espacio como Estética transcendental; le hizo desarrollar la teoría estética del embellecimiento fantástico de los conceptos intelectuales por obra del genio; le constriñó, finalmente, á no rehusar una potencia misteriosa del sentimiento, intermedia entre la actividad teórica y la práctica, entre la cognoscitiva y la no cognoscitiva, entre la moral y la indiferente á la moral, entre la agradable y la separada del placer de los sentidos. Cuya potencia se dieron prisa á emplearla frecuentemente sus sucesores en Alemania, contentos de encontrar alguna justificación de sus atrevidas construcciones en el severo filósofo empírico-crítico de Königsber.

CAPÍTULO IX

La estética del idealismo

Schiller, Schelling, Solger, Hegel

La «Crítica del juicio» y el idealismo metafísico.

Es sabido que Schelling consideraba la *Crítica del juicio* como la más importante de las tres críticas de Kant y que Hegel y, en general, los secuaces del idealismo metafísico, mostraron por ella una viva simpatía. Esta tercera *Crítica* era, para éstos, la tentativa de arrojar un puente al abismo, la preparación para resolver las antítesis entre libertad y necesidad, finalidad y mecanismo, espíritu y naturaleza; era la corrección que Kant se preparaba á sí mismo, la visión concreta ante la cual se despedazaban los últimos resíduos de su objetismo abstracto.

Federico Schiller.

La misma simpatía y un juicio acaso más favorable profesaba á Federico Schiller, el primero que celebró aquella primera parte de la filosofía kantiana, estudiando la tercera esfera, unificadora de la sensibilidad y de la racionalidad. «Fué—dice Hegel—el sentido artístico de este espíritu tan profundamente filosófico á la vez, quien estableció la exigencia y anunció el principio de la totalidad y de la conciliación, contra la abstracta infinidad del pensamiento kantiano, contra el vivir para el deber, contra la concepción de la Naturaleza y de la realidad, del sentido y sentimiento como hostiles al intelecto, antes de que lo reconociesen los filósofos profesionales. Es de Schiller el gran mérito de haberse opues-

to al subjetivismo kantiano y de haber intentado reducirlo (1).

Relaciones de Schiller con Kant.

Se ha disputado mucho sobre las verdaderas relaciones de Schiller con Kant, y se ha sostenido que la estética de aquél no deriva de la de éste, como parece, sino de la corriente pandinamística, que desde Leibnitz, á través de Creuzens, Ploucket y Reimarus, había ido engrosando en Alemania hasta llegar á Herder, á cuya concepción de una Naturaleza enteramente animada se ajusta el pensamiento de Schiller (2). Verdaderamente, no puede negarse que Schiller participe de esta intuición, como se ve por el teosofismo del fragmento de su epistolario con Julius, Raphael y otros escritores. Pero no puede negarse tampoco que fuese la que fuese la posición personal de Kant con respecto á Herder y la hostilidad de este último para con su viejo maestro (contra cuya *Crítica del juicio* publicó *Kaligone*, y la *Metacrítica* contra la *Crítica de la razón pura)* cuando Kant trató de establecer, aunque de una manera problemática, una esfera de conciliación, el intervalo de los dos era, al menos por esta parte, reducidísimo. La disputa se nos antoja de un interés secundario. Conviene más bien hacer notar que Schiller introdujo correcciones de gran importancia en los puntos de vista de Kant, borrando toda huella de la doble teoría que aparecía en Kant sobre el arte y la belleza: relegando á segundo lugar la distinción entre belleza adherente y belleza pura; abandonando, en una palabra, la mecánica concepción kantiana del arte de belleza agregada al concepto intelectual. En este progreso tuvieron parte, á no dudarlo, su experiencia y su viva conciencia de artista.

La esfera estética ó del juego.

Schiller llama á la esfera estética la esfera del juego *(Spiel)*. Esta denominación infeliz, que le inspiraron en parte algunas frases kantianas y en parte también un artículo de un cierto Weisshuhn sobre el juego de cartas, que había es-

(1) *Vorles über die Æsthetik*, 2.ª ed., Berlín, 1842, I, pág. 72.
(2) SOMMER, *Gesch. d. Psych. u. Æsth.*, págs. 365-432.

crito en su revista *Las Horas (Die Horen)* (1), ha alimentado la sospecha de que Schiller fuera, tal vez, el precursor de ciertas opiniones modernas sobre la actividad artística, considerada como descarga de la actividad sobrante en el organismo y comparable á los juegos de los muchachos y de los animales. Contra este equívoco, al que el mismo Schiller daba lugar, no se olvidó de poner en guardia á sus lectores, advirtiendo que no pensasen «en los juegos que se verifican en la vida real y que ordinariamente recaen sobre cosas muy materiales» y mucho menos al juego de la imaginación abandonada á sí misma en su fantasear ocioso (2). La actividad del juego, de que él quiere tratar, está entre la actividad material de los sentidos, de la Naturaleza, del instinto animal, de las pasiones, y de la formal del intelecto y de la moralidad. El hombre que juega, ó lo que es igual, el que contempla estéticamente la Naturaleza y produce el arte, ve los objetos naturales animados; en aquella fantasmagoría, la mera necesidad natural cede el puesto á la libre determinación de las fuerzas; el espíritu aparece en ella espontáneamente conciliado con la naturaleza y la forma con la materia. Lo bello es la vida, la forma viviente *(lebende Gestalt)*; pero no la vida en sentido filosófico. La belleza no se extiende á toda la vida fisiológica, ni se contrae á toda ella tan sólo, porque un mármol, labrado por un artista, puede tener forma viviente, y no puede tenerla un hombre, aunque tenga vida y forma (3). Por eso, el arte debe vencer á la Naturaleza con la forma. «En una obra de arte verdaderamente bella, el contenido debe ser nada y la forma todo; solamente por medio de la forma se actúa sobre el hombre como totalidad; por medio del contenido se obra solamente sobre las fuerzas separadas de él. El verdadero secreto del gran artista consiste en esto, en que él borre la materia por la forma *(den Stoff durch die*

---

(1) Danzel, *Ges. Aufs.* pág. 242.

(2) *Briefe üb. d. Æsth. Erzieh.* (en *Werke*, ed. Gœdeke) cartas 5 y 27.

(3) Ob. cit., carta 15.

Form vertilgt). Cuanto más imponente, invasora y seductora es la materia por sí misma, cuanto mayor es la obstinación para hacerse valer con su efecto particular, cuanto más inclinado se encuentra el espectador á perderse inmediatamente en la materia, tanto más triunfante es el arte que la refrena y que afirma sobre aquélla su propio dominio. El ánimo del oyente y del espectador debe ser libre é íntegro plenamente; debe salir puro y perfecto del cerco mágico del artista, como de las manos del Creador. El objeto más frívolo debe tratarse de manera que podamos pasar á la más rigorosa seriedad; la materia más seria de modo que conservemos la capacidad de convertirla inmediatamente en el juego más ligero». Hay un arte bello de las pasiones, pero un arte bello pasional sería una contradicción en términos. (1) «Hasta que el hombre, en su primer estado físico, acoge en sí de un modo exclusivamente pasivo el mundo de los sentidos y lo siente, se confunde con él, precisamente porque él mismo es un mundo, no existe para él un mundo. Solamente cuando en su estado estético, lo arroja fuera de sí y lo contempla, separa su personalidad de todo lo demás y se le aparece un mundo, porque ha cesado de confundirse con el mundo (2).

La educación estética.

Por este carácter sensible y racional á la vez, material y formal que encontraba en el arte, Schiller le asignaba una misión altamente educatica. No que enseñe máximas de moral, incitando á buenas acciones; si hiciese esto y cuando hace esto, deja inmediatamente de ser arte. La determinación en cualquier sentido, al bien como al mal, al placer como al dolor, destruye el carácter de la esfera estética que se trueca en indeterminismo por su mismo linaje. Por medio del arte, el hombre se libra del yugo de los sentidos, pero antes de someterse espontáneamente al de la razón y al del deber goza como un momento de descanso y está en un campo de indiferencia y de serena contemplación. «El estado es-

(1) *Briefe*, carta 22.
(2) Ob. cit., car., 25.

tético, que no pretende proteger á ninguna especie fundamental de la humanidad, es favorable á todos, sin predilección; la razón por la que no favorece á ninguna en particular es que él mismo es la posibilidad de todas. Todos los demás ejercicios dan al alma una inclinación especial, ó por esta misma inclinación, suponen un límite especial; pero lo estético no tiene límites». Esta indiferencia, que si no es pura forma, tampoco es pura materia, confiere al arte eficacia educativa y abre la vía á la moral, no predicando y persuadiendo, no determinando, sino produciendo la determinabilidad. Tal es el concepto fundamental de las célebres *Cartas sobre la educación estética del hombre* (1795), en las cuales Schiller partía de las condiciones de su tiempo y de la necesidad de adoptar una vía media entre la supina aquiescencia á la tiranía y la rebelión salvaje de la que daba ejemplo, furiosamente, la Revolución francesa.

Imprecisión y vaguedad de la Estética de Schiller.

La imprecisión y la vaguedad son los defectos de la teoría estética de Schiller. ¿Quién mejor que él ha descrito algunos aspectos del arte, la serenidad que la actividad artística produce, la calma que nace de dominar las impresiones naturales? Justamente se ha observado por Schiller que la función estética, siendo de hecho independiente de la moralidad, se relaciona, sin embargo, con ella. Pero Schiller no logra aclarar de qué modo se relaciona y qué es lo que constituye la esencia de la función artística. Concibiendo como actividades formales *(Formtrieb)* solamente las morales é intelectuales y negando, por otra parte, como convencido antisensualista, contra Burke y otros, que el arte pueda pertenecer á la pasión y á la sensualidad *(Stoffstrieb)*, no acertó con el modo de reconocer la categoría general, en la que entra la actividad artística. Es muy estrecho el concepto que da de la actividad formal. Y así es de estrecho también el otro concepto suyo de la actividad cognoscitiva, de la cual no ve sino la forma lógica é intelectual, escapándosele la fantástica. El arte que no es actividad formal, ni material, ni cognoscitiva ni moral ¿qué es? ¿Actividad del sentimiento, juego de distintas fa-

cultades á la vez, como en Kant? Así parece. Schiller, en efecto, distingue cuatro puntos de vista ó relaciones del hombre con las cosas: el físico, en el que éstas afectan á nuestro estado sensible; el moral, en que se nos aparecen como objeto de volición racional; el estético «en que se refieren al conjunto de varias fuerzas nuestras, sin ser objeto determinado para cada una de ellas». Por ejemplo, un hombre place estéticamente, cuando no tenemos para nada en cuenta el placer de los sentidos sin pensar tampoco en ninguna ley ó finalidad (1). En vano se le pediría otra respuesta más concluyente.

Conviene recordar que Schiller tuvo, en 1792, un curso de Estética en la Universidad de Jena y que sus disertaciones sobre el tema, destinadas á revistas, tienen un carácter popular; popular estimaba él su mejor escrito ya citado, que es una serie de cartas efectivamente enviadas á su Mecenas, el Duque de Holstein-Augustenburg. Pero su gran obra sobre Estética que debía llamarse *Kallias*, no se concluyó, quedando de ella únicamente fragmentos en la correspondencia con Körner (1793-1794). De la polémica entre los dos amigos parece desprenderse que Körner no estaba satisfecho de la fórmula de Schiller, que quería algo más objetivo, más preciso, una contraseña positiva de la Belleza y que Schiller le anunciaba, finalmente, que la había hallado. Pero ningún documento nos habla de lo que hallase Schiller y hay duda de si se trata de una parte de su pensamiento perdida para siempre ó de una ilusión momentánea de descubrimiento.

Prudencia de Schiller e imprudencia de los románticos.

Tales incertidumbre y vaguedad, aunque sean un defecto, parecen, por otra parte, una ventaja si consideramos lo que sucede después de él. Kant lo hizo llevadero; pero él no abandonó nunca el campo del criticismo. Para él, fiel seguidor en este punto del maestro, la tercera esfera era un ideal y no una realidad, un concepto regulativo y no constitutivo, un imperativo. «La razón establece, por motivos transcendentales, la exigencia de que debe haber una comunión entre la

(1) *Briefe*, cart., 20.

actividad formal y la actividad material que sea una actividad del juego, porque sólo la unidad de la actividad con la forma, de la accidentalidad con la necesidad, de la pasividad con la libertad, realiza el concepto de la humanidad. Y debe establecer esta exigencia porque, conforme á su naturaleza, tiende á la perfección y á desprenderse de todos sus obstáculos; cada actuación exclusiva de una y otra actividad deja á la humanidad incompleta y estrecha entre sus límites» (1). El pensamiento de Schiller, como aparece hasta en la corrrespondencia con Körner, puede resumirse así: «La reunión de lo sensible con la libertad en lo bello, que no tiene lugar, pero que se supone, da al hombre la intuición de la reunión de los mismos elementos en él, reunión que no es, pero que debe ser» (2). Los tiempos que siguieron no sintieron tales escrúpulos. El impulso de Kant había dado nuevo vigor á la producción estética y, desde Baumgarten, cada año aparecían en Alemania nuevos tratados. Era la moda. «Nadie pulula ahora con tanta facilidad como los estéticos—escribía, en 1804, Juan Pablo Richter al publicar, él también, un tratado sobre la materia;—es raro que un joven que haya pagado por seguir un curso de Estética no venga á exigir del público, con un volumen sobre cualquiera punto de esta ciencia, el desembolso hecho; hay quienes pagan los derechos del profesor con los derechos de autor» (3). Con la exploración en el campo obscuro de los fenómenos estéticos se esperaba, no sin fundamento, una solución á las dudas de la Metafísica. El procedimiento del artista parecía ejemplo oportuno al filósofo para crearse su mundo. La filosofía se modeló sobre el arte y, para hacer más llevadero el pasaje, el concepto mismo del arte se ajustó al de la filosofía. Por otra parte, el romanticismo, que entonces comenzaba á afir-

(1) *Briefe*, cart. 15.

(2) Danzel, *Ges. Aufs.*, pág. 241.

(3) *Vorschule der Æsthetik* (trad. franc., *Poétique ou Introduction à l'Esthetique*, Paris, 1862, pref.)

marse, era renovación ó continuación de aquel período del genio al cual Gœthe y Schiller habían pertenecido de jóvenes. Como en el período del *Sturm und Drang* era viva la fe en el genio, violador de reglas y de limites, así también en el romanticismo dominó la creencia en una facultad llamada la Imaginación ó, más generalmente, la Fantasía; á la cual se atribuían los caracteres más opuestos y los efectos más milagrosos.

Ideas sobre el arte: J. P. Richte.

Ciertamente, en los teóricos del Arte, artistas por lo general, abundan observaciones verdaderas y de gran finura sobre los procedimientos del arte. Juan Pablo Richter las tiene excelentes sobre la imaginación productora, que distingue claramente de la reproductora. La reconoce en todos los hombres cuando están en sazón de decir: «esto es bello», porque ¿cómo puede un genio ser exaltado, menos aun, tolerado, no digo por millares de siglos, sino por un mes sólo, por una muchedumbre heterogénea si no tuviera con ella algún punto de contacto? Y describe la varia distribución de la fantasía en los individuos como simple talento, como genio pasivo ó femenino y, en grado supremo, como genio activo ó masculino, constituído por la reflexión y el instinto, «en que todas las facultades florecen á la vez, siendo la imaginación, no una flor aislada, sino la misma diosa Flora, la cual, para producir nuevas mezclas, junta los cálices cuya unión puede ser fecunda; es, por decirlo así, una facultad llena de facultades» (1). De estas últimas palabras se desprende que Richte tiende á exagerar la función de la fantasía y á crear sobre ella algo así como una mitología.

Estética romántica y estética idealista. Ficnte. La ironía: Federico Schlegel, Tieck, Novalis.

Tales mitologías del romanticismo en parte penetran los sistemas filosóficos contemporáneos y en parte derivan de ellos. La concepción romántica del arte es, en síntesis, la de la filosofía idealista alemana, donde se la encuentra en forma más coherente y sistemática. Es la concepción de Schelling, de Solger y de Hegel.

---

(1) *Vorschule d. Æsth.*, caps. 2 y 3.

Porque no puede decirse que realmente estuviera representada por el primer gran discípulo de Kant, por Fichte. Éste, aun considerando la fantasía como facultad creadora del Universo, llega á la síntesis entre el yo y el no yo, estableciendo el objeto como anterior á la conciencia (1), no la relaciona, sin embargo, con la función artística. En las ideas estéticas, Fichte está bajo la influencia de Schiller, con la contera de un moralismo que le dicta la índole de su sistema; de aquí que su esfera estética, intermedia entre la cognoscitiva y la moral, se convierte para él en moral como representación, y en complacencia por la representación del ideal ético (2). Del idealismo subjetivo de Fichte derivó, por obra y gracia de Federico Schlegel y de Ludovico Tieck, una doctrina estética, la de la Ironía, como fundamento del arte. El yo que crea el universo puede anularlo; el universo es una vana apariencia de la que la sola realidad, el Yo, puede burlarse, estando como artista, con genialidad divina, fuera de sus creaciones y sobre ellas, que no toma en serio (3). Perpetua parodia de sí mismo y «farsa transcendental» se llamaba al arte de Federico Schlegel; Tieck definía la ironía «una fuerza que permite al poeta dominar la materia que trata».

Novalis, otro romántico y fichtiano, soñaba en un idealismo mágico, en un arte de crear con un acto instantáneo del Yo, realizando nuestros sueños. Pero el *Sistema del idealismo transcendental* (1800) de Schelling, el *Bruno*, el célebre curso sobre la *Filosofía del arte* que explicó en Jena en 1802 y 1803 (repetido en Würzburg y difundido en numerosos manuscritos por toda Alemania), el no menos célebre discurso sobre las *Relaciones entre las artes plásticas y la Naturaleza* (1807) y los demás escritos del elocuente y entusiasta

Federico Schelling.

(1) *Grundl. der Wissenschaftslehre*, en *Werke*, Berlín, 1845, I, páginas 214-217.

(2) DANZEL, *Ges. Aufs*, págs. 25-30; ZIMMERMANN, *G. d. Æst.* páginas 522-572.

(3) HEGEL, *Vorles üb. d. Æsth*, int. I, págs. 82-88.

filósofo, formaron, verdaderamente, la primera gran afirmación filosófica del romanticismo y del renaciente y consciente neoplatonismo en la Estética.

Belleza y carácter.

Schelling, como los demás filósofos idealistas, se sujetó á la fusión, ya efectuada por Schiller, de la teoría del arte con la de la belleza. Digno de nota es, en este respecto, el señalar cómo explica la condenación platónica. Platón había entendido—según Schelling—condenar el arte de sus tiempos, naturalista y realista, el arte antiguo, en general, que tiene el carácter de finito. Si hubiese conocido el arte cristiano, cuyo carácter es lo infinito, no hubiera repetido aquel juicio sin pruebas, como no podemos reproducirlo nosotros, los modernos (1). Schelling se opone lo mismo á la pura belleza abstracta de Winckelmann que al falso, insuficiente y negativo concepto de lo característico, que pretende hacer del arte una cosa muerta, duro, desagradable, asignándole la limitación de lo individual. El arte es belleza característica, es el carácter mediante el que se desarrolla la belleza, según la corriente de Goethe, no el individuo, sino el concepto viviente del individuo. Cuando la mirada del artista reconoce la idea creadora en el individuo y la extrae, convierte al individuo en un mundo aparte, en una especie *(Gattung)*, en una idea eterna *(Urbild)* y no teme ya la limitación y la dureza, que es la condición de la vida. La belleza característica es la plenitud de la forma; no domina las pasiones, pero las refrena, como en la corriente de un río las aguas lo llenan, sin sobrepasarlo (2). Aquí se nota la corriente de Schiller, aunque Fichte no dijera mucho más que Schiller.

Arte y filosofía.

En efecto, Schelling, aunque reconoce los excelentes servicios prestados por egregios escritores, desde Kant en adelante, á la teoría del arte, nota en todos ellos carencia de

(1) *Vorles üb. d. Methode d. akadem. Stud.* (1803), lec. 14; en *Werke* (Stugart, 1856-1861), V, págs. 346-347.

(2) *Ueb. d. Verhältniss d. bild. Künste z. d. Natur*, en *Werke*, VII, páginas 299-310.

exacto método científico *(Wissenschaftlichkeit)* (1). El punto de partida es para él la filosofía de la Naturaleza, ó sea la crítica del juicio teleológico que Kant había hecho seguir al examen del juicio estético en su tercera *Crítica*. La teleología es la unión de la filosofía teórica y práctica; pero el sistema no sería completo si no se pudiese mostrar en el mismo sujeto, en el yo, la identidad de los dos mundos, teórico y práctico; si no se pudiese mostrar una actividad que debe tener conciencia y, á la vez, no tenerla, inconsciente como la Naturaleza y consciente como el espíritu. Tal es la actividad estética que «constituye el origen general de la filosofía, la llave principal de todo el edificio» (2). Para salir de la realidad común quedan solo dos caminos: la poesía, que nos lleva al mundo ideal, y la filosofía, que hace desvanecer ante nosotros el mundo real (3). Para hablar con propiedad, «no hay sino una sola obra de arte absoluta, que puede existir en distintos ejemplares, pero que es única, aunque no tenga existencia todavía en su forma original». El arte verdadero no es la impresión de un momento, sino la representación de la vida infinita (4). Es la intuición transcendental objetiva, no sólo órgano, sino documento de la filosofía. Llegará un tiempo en que la filosofía tornará á la poesía, de la cual se ha separado; sobre la nueva filosofía surgirá una mitología nueva (5). Objeto del arte, como de la filosofía, es lo Absoluto—repite Schelling con mayor amplitud en la *Filosofía del arte;*—pero el Arte lo representa en la idea *(Urbild)* y la Filosofía en su reflexión *(Gegenbild)*. «La filosofía no aprehende las cosas reales, sino sus ideas, y lo mismo sucede con el arte; aquellas mismas ideas cuyas cosas reales, como demuestra la filosofía, son copias imperfectas, aquellas mismas

(1) *Philos. d. Künst*, póstuma, int. en *Werke*, V, pág. 362.

(2) *System. d. trascend. Idealismus*, en *Werke*, sec. I, vol. III, int. § 3, pág. 349.

(3) Ob. cit., § 4, pág. 351.

(4) Ob. cit., P. VI, § 3, pág. 627.

(5) Ob. cit., § 3, págs. 627-629.

ideas aparecen en el arte objetivas, como ideas que son, y por ende, en su perfección; en el mundo reflejo representan lo intelectual» (1). ¿Qué es la música sino «el mismo ritmo ideal de la Naturaleza y del Universo que, por medio de aquel arte, se hace sentir en el mundo derivado?» ¿Qué son las formas perfectas creadas por la plástica sino «las mismas ideas de la naturaleza orgánica, objetivamente representadas?» El epos homérico es «la identidad misma que forma el fondo de la historia en lo Absoluto» (2). La filosofía es la representación inmediata de la Divinidad, de la identidad absoluta; el arte es solamente inmediata representación de la Indiferencia, y «como el grado de perfección ó de realidad de una cosa crece cuanto más se acerca á la Idea absoluta, á la plenitud de la afirmación infinita, y cuanto más comprende en sí las demás potencias, es claro que el arte tiene la más inmediata relación con la filosofía, distinguiéndose de ella únicamente por la determinación de la especialización; para todo lo demás es la máxima potencia del mundo ideal» (3). Á las tres potencias del mundo real é ideal corresponden, en orden creciente, las tres ideas de la Verdad, de la Bondad y de la Belleza. La belleza no es ni lo sólo universal (verdad) ni lo sólo real (acción), sino la completa compenetración de entrambos. «Si hay belleza donde lo particular (real) se adecúa á su concepto, este concepto, como infinito, entra en lo finito y lo contempla en concreto. Lo real, con la aparición del concepto, se hace semejante é igual á la idea, en la que precisamente lo universal y lo real se encuentran en absoluta identidad. Lo racional, sin dejar de ser tal, se hace á la vez algo aparente y sensible» (4). Pero como sobre las tres potencias está su punto de unión, Dios, así para las tres ideas existe la Filosofía, que no trata solamente de la ver-

(1) *Phil. d. Kunst.*, págs. 368-369.
(2) Ob. cit. pág. 369.
(3) Ob. cit., Parte general, pág. 381.
(4) Ob. cit., pág. 382.

epos

Verdad

Belleza

dad, ni solamente de la moralidad, ni solamente de la belleza, sino de lo que todas éstas tienen de común, deduciéndolo de la Fuente única. Y si la filosofía asume el carácter de ciencia y de verdad, aun estando sobre la verdad, es porque ciencia y verdad son sencillamente su determinación formal. La filosofía es ciencia; de modo que verdad, bondad y belleza, ó lo que es igual, la ciencia, la virtud y el arte se compenetran entre sí, y por eso no es ciencia sino lo que tienen de común la ciencia, la virtud y el arte». Y esto le distingue de todas las demás ciencias, por ejemplo, de las matemáticas, que pueden prescindir de la moralidad y de la belleza, no pudiéndolo hacer la filosofía.

Las Ideas y los dioses. Arte y mitología.

La belleza comprende en sí la verdad y la bondad, la necesidad y la libertad. Donde parezca que está en oposición con la verdad, es que se trata de una verdad finita, con la que la belleza no puede estar de acuerdo, ya que es falso, como hemos advertido, el arte del naturalismo y de lo mero característico (1). Las formas singulares de arte que sean, á la vez, representaciones de lo infinito y del universo, se llaman Ideas (2). Consideradas desde el punto de vista de la realidad, las Ideas son los dioses. Y, en efecto, la esencia, el *in sé* de ellas, es igual á Dios. Toda idea en tanto es idea en cuanto es Dios en forma particular; por ende, toda idea es igual á Dios, pero á un dios particular. Carácter de todos los dioses es la pura limitación, lo absoluto indiviso; Minerva es la diosa de lo sabiduría y de la fuerza, pero carece de la ternura mujeril; Juno es el poder sin la sabiduría y sin la dulce atracción amorosa que toma luego prestada de Venus; á Venus le falta la ponderada sabiduría de Minerva. Pero ¿qué serían estos dioses si se les privaba de su limitación? Cesarían de ser objeto de la Fantasía (3). La Fantasía es una facultad que no tiene nada que ver ni con el puro intelecto, ni con la



(1) *Phil. d. Kunst.*, pág. 385.
(2) Ob. cit., págs. 389-390.
(3) Ob. cit., págs. 390-393.

ideas aparecen en el arte objetivas, como ideas que son, y por ende, en su perfección; en el mundo reflejo representan lo intelectual» (1). ¿Qué es la música sino «el mismo ritmo ideal de la Naturaleza y del Universo que, por medio de aquel arte, se hace sentir en el mundo derivado?» ¿Qué son las formas perfectas creadas por la plástica sino «las mismas ideas de la naturaleza orgánica, objetivamente representadas?» El epos homérico es «la identidad misma que forma el fondo de la historia en lo Absoluto» (2). La filosofía es la representación inmediata de la Divinidad, de la identidad absoluta; el arte es solamente inmediata representación de la Indiferencia, y «como el grado de perfección ó de realidad de una cosa crece cuanto más se acerca á la Idea absoluta, á la plenitud de la afirmación infinita, y cuanto más comprende en sí las demás potencias, es claro que el arte tiene la más inmediata relación con la filosofía, distinguiéndose de ella únicamente por la determinación de la especialización; para todo lo demás es la máxima potencia del mundo ideal» (3). Á las tres potencias del mundo real é ideal corresponden, en orden creciente, las tres ideas de la Verdad, de la Bondad y de la Belleza. La belleza no es ni lo sólo universal (verdad) ni lo sólo real (acción), sino la completa compenetración de entrambos. «Si hay belleza donde lo particular (real) se adecua á su concepto, este concepto, como infinito, entra en lo finito y lo contempla en concreto. Lo real, con la aparición del concepto, se hace semejante é igual á la idea, en la que precisamente lo universal y lo real se encuentran en absoluta identidad. Lo racional, sin dejar de ser tal, se hace á la vez algo aparente y sensible» (4). Pero como sobre las tres potencias está su punto de unión, Dios, así para las tres ideas existe la Filosofía, que no trata solamente de la ver-

(1) *Phil. d. Kunst.*, págs. 368-369.
(2) Ob. cit. pág. 369.
(3) Ob. cit., Parte general, pág. 381.
(4) Ob. cit., pág. 382.

Verdad Belleza Bondad

dad, ni solamente de la moralidad, ni solamente de la belleza, sino de lo que todas éstas tienen de común, deduciéndolo de la Fuente única. Y si la filosofía asume el carácter de ciencia y de verdad, aun estando sobre la verdad, es porque ciencia y verdad son sencillamente su determinación formal. La filosofía es ciencia; de modo que verdad, bondad y belleza, ó lo que es igual, la ciencia, la virtud y el arte se compenetran entre sí, y por eso no es ciencia sino lo que tienen de común la ciencia, la virtud y el arte». Y esto le distingue de todas las demás ciencias, por ejemplo, de las matemáticas, que pueden prescindir de la moralidad y de la belleza, no pudiéndolo hacer la filosofía.

Las Ideas y los dioses. Arte y mitología.

La belleza comprende en sí la verdad y la bondad, la necesidad y la libertad. Donde parezca que está en oposición con la verdad, es que se trata de una verdad finita, con la que la belleza no puede estar de acuerdo, ya que es falso, como hemos advertido, el arte del naturalismo y de lo mero característico (1). Las formas singulares de arte que sean, á la vez, representaciones de lo infinito y del universo, se llaman Ideas (2). Consideradas desde el punto de vista de la realidad, las Ideas son los dioses. Y, en efecto, la esencia, el *in sé* de ellas, es igual á Dios. Toda idea en tanto es idea en cuanto es Dios en forma particular; por ende, toda idea es igual á Dios, pero á un dios particular. Carácter de todos los dioses es la pura limitación, lo absoluto indiviso; Minerva es la diosa de lo sabiduría y de la fuerza, pero carece de la ternura mujeril; Juno es el poder sin la sabiduría y sin la dulce atracción amorosa que toma luego prestada de Venus; á Venus le falta la ponderada sabiduría de Minerva. Pero ¿qué serían estos dioses si se les privaba de su limitación? Cesarían de ser objeto de la Fantasía (3). La Fantasía es una facultad que no tiene nada que ver ni con el puro intelecto, ni con la



(1) *Phil. d. Kunst.*, pág. 385.
(2) Ob. cit., págs. 389-390.
(3) Ob. cit., págs. 390-393.

razón *(Vernunft)*, y se distingue de la imaginación *(Einbildungskraft)* porque ésta acoge y desarrolla las producciones del arte y aquélla los intuye, los crea de su seno, los representa. La fantasía es á la imaginación lo que la intuición intelectual á la razón; es, pues, la intuición intelectual en el arte (1). No basta la religión en esta filosofía. La intuición intelectual, que para Kant se convierte en concepto-límite, se trueca en una realidad; el intelecto queda borrado y suprimido. Y la imaginación y la fantasía son arrolladas por esta Fantasía nueva, hermana de la Intuición intelectual. La una supone la otra y alguna vez ésta se cambia por aquélla. La mitología es, para Schelling, la condición necesaria de todo arte. Así en la alegoría, lo particular significa solamente lo universal. Precisamente por esto, es muy fácil alegorizar; el hechizo de todos los poemas homéricos y de toda la mitología estriba en que contienen la posibilidad de la interpretación alegórica. El arte cristiano, como el arte griego, tiene su mitología: Cristo, las personas de la Trinidad, la Virgen, madre de Dios (2).

C. G. Solger. Solger publicó en 1815 su obra capital, *Erwin*, largo diálogo filosófico, en dos volúmenes, sobre la Belleza y tuvo después, en 1819, un curso de lecciones sobre Estética publicado después de su muerte. Apenas encontraba en la Estética de Kant un barniz de verdad; estimaba en poco á sus sucesores, especialmente á Fichte, y solamente en Schelling, impulsado por la unidad originaria de lo objetivo y de lo subjetivo, se veía aparecer por primera vez el principio especulativo, no desarrollado por lo demás convenientemente á causa de no haberse resuelto, con la dialéctica, las dificultades de la intuición intelectual (3).

Imaginación y fantasía. También Solger concebía la Fantasía como facultad distinta de la imaginación. La imaginación—dice—pertenece al

(1) *Phil. d. Kunst.*, pág. 395.
(2) Ob. cit., pág. 405-451.
(3) *Vorles üb Asth.*, pub. por Heyse, Leipzig, 1829, págs. 35-43.

conocimiento común y no es más que la «conciencia humana en cuanto va restableciendo hasta lo infinito la intuición originaria en la conexión temporal; presupone las distinciones del conocimiento común, la abstracción y el juicio, el concepto y la representación, entre las cuales «actúa de mediadora, dando al concepto general la forma de la representación particular y á ésta la forma del concepto general; discurre, por consiguiente, entre las antítesis del intelecto vulgar». Otra cosa bien distinta es la Fantasía, que procede «de la unidad originaria de las antítesis en la Idea y hace que los elementos opuestos, que se separan de la Idea, se reunan perfectamente en la realidad. Por medio de ella, somos capaces de aprender objetos más altos que los del conocimiento común y en ellos reconocemos la misma idea como real. En arte, la Fantasía es la facultad de transformar la idea en realidad». Esta fantasía tiene tres modos ó grados; es el primero la Fantasía de la fantasía, que concibe el todo como idea y la actividad solamente como desarrollo de la idea en la realidad; es el segundo la Sensibilidad de la fantasía en cuanto desenvuelve en la realidad la vida de la idea y que nos lleva á ésta; es el tercero—y aquí nos encontramos en el grado más alto de la actividad artística, correspondiente á la Dialéctica en la filosofía—el Intelecto de la Fantasía ó Dialéctica artística, que concibe idea y realidad de manera que la una sobrepuje á la otra en la realidad. Siguen otras distinciones y subdistinciones que nos parece superfluo exponer ahora. De la Fantasía se desprende la Ironía, sin la cual no puede existir el arte, la Ironía de Tieck y de Novalis que hace suya Solger en cierto sentido (1).

Arte, praxis y religión.

Para él, como para Schelling, la belleza pertenece á la región de la Idea, inaccesible al conocimiento vulgar. La distingue de la idea de lo Verdadero, porque donde éste deshace las apariencias de la conciencia común, el arte realiza el milagro de hacer que la apariencia, aun siendo apariencia, se

(1) *Vorles üb Æsth.*, pág. 186-200.

deshaga por sí misma. El pensamiento del arte es, por ende, pensamiento práctico y no teórico. Se distingue de la idea del Bien, con la que parece tener estrechísima analogía, porque en el Bien, la unión de la idea con la realidad, de lo simple con lo múltiple, de lo finito con lo infinito, es un deber ser, no fusión bella y realizada. Pero más estrecho parentesco tiene con la religión, en la cuál se piensa la idea como un abismo de la vida, en el que se pierde nuestra conciencia singular para trocarse en universal *(wesentlich)*; en la Belleza y en el arte, por el contrario, se reconoce la Idea en cuanto disuelve en sí el mundo de las distinciones entre universal y particular y se coloca en su puesto. La actividad artística es más que teórica, pues es algo práctico realizado y perfecto. El arte, por ende, pertenece, no á la filosofía teórica—como, según Solger, había creído Kant—sino á la práctica. Debiéndose unir por un lado con lo infinito, no puede tener la naturaleza vulgar como objeto; en el retrato, por ejemplo, no existe el arte. Con razón los antiguos habían elegido preferentemente como objeto de sus esculturas el mundo de los dioses y de los héroes, porque toda deidad, aun en su forma limitada y particular, expresa una modificación determinada de la idea (1).

G. G. F. Hegel.

El mismo concepto del arte presenta la filosofía de Hegel. Ya sabemos que se suele establecer grandes diferencias entre Schelling, que imponía al arte las abstractas ideas platónicas, y Hegel que lo relacionaba con la idea concreta. Así como Solger es distinto de Schelling, así Hegel es también distinto de los dos. Importándonos poco las variedades y matices que la Estética mística presenta en cada uno de estos escritores, queremos poner en claro su identidad esencial, precisamente aquel misticismo y arbitrarismo común en los tres que constituyen, en este campo, su posición histórica fundamental.

(1) *Vorles üb. Æsth.*, págs. 48-85.

El arte en la esfera del espíritu absoluto.

El que abra la *Fenomenología* y la *Filosofía del espíritu*, no espere que se hable del arte donde se analizan los grados del Espíritu teórico y donde se definen la sensibilidad y la intuición, el lenguaje, el simbolismo y los distintos grados de la Fantasía y del pensamiento. Por el contrario, el Arte figura en la esfera del Espíritu absoluto, juntamente con la Religión y con la Filosofía (1). Hegel mismo recuerda como precursores á Kant, Schiller, Schelling y Solger. Y niega resueltamente al arte la misión de representar el concepto abstracto, pues allí donde trata de expresarse, aparece inmediatamente la intención de asignarle, por el contrario, la representación del concepto concreto. En esta afirmación de concepto concreto que no conoce el pensamiento ordinario y científico, está todo Hegel. «En verdad—dice—ningún concepto lo ha pasado peor, en nuestros tiempos, que el concepto de *in sé y per sé*, ya que por concepto suele entenderse generalmente una determinación abstracta y unilateral de la representación ó del pensamiento intelectivo, con lo que, naturalmente, no puede pensarse ni la totalidad de la verdad ni la belleza en sí concreta» (2). A este reino del concepto concreto pertenece el arte. Es una de las tres formas en las que se llega á la libertad del Espíritu; mejor aun, la primera es la del saber inmediato, sensible, objetivo; la segunda es la religión, la conciencia representativa, con la adoración, elemento extraño al arte simple; la tercera es la Filosofía, pensamiento libre del espíritu absoluto (3). Belleza y Verdad son y no son, á la vez, la misma cosa.

La belleza como aparición sensible de la Idea.

«La Verdad es la Idea como Idea, según su *in sé* y su principio universal y en cuanto viene pensada como idea. En la verdad no está su existencia sensible y material; el pensamiento contempla sólo la idea universal. Pero la Idea debe

(1) *Encykl. d. phil. Wiss.*, §§ 557-563.
(2) *Vorles üb. Æsth.* (ed. cit.), I, pág. 118.
(3) Ob. cit., págs. 129-133.

realizarse externamente y conquistar una existencia efectiva determinada. La Verdad existe como tal, pero cuando en su determinada existencia externa, existe inmediatamente por la conciencia, y el concepto se confunde con la apariencia externa, la Idea no es sólo verdadera, sino bella. Por eso lo bello se define como la apariencia sensible de la Idea» (1). La Idea es el contenido del Arte; su forma es la configuración sensible é imaginativa. Estos dos aspectos deben compenetrarse formando una totalidad, pero primera condición de ello es que el contenido, destinado á convertirse en obra de arte, se muestre en sí mismo capaz de tal transformación. De otra manera, se conseguiría una unión deplorable: forma poética con contenido inadecuado y prosáico (2). A través de la forma sensible debe transparentarse un contenido ideal; la misma forma se espiritualiza de esta manera (3). La fantasía artística no es la imaginación pasiva y receptiva; no se detiene en las formas de la realidad sensible; investiga la verdad y la racionalidad internas de lo real. «Esta racionalidad del objeto elegido por él no debe estar sola en la conciencia del artista para conmoverlo; el artista debe tener bien meditado lo esencial y lo verdadero en toda su extensión y profundidad. Ya sin reflexión el hombre no puede tener conciencia de lo que hay en él y en toda obra de arte puede verse que la materia está pensada y repensada en todos los versos. De la ligereza de la fantasía no puede nacer ninguna obra de arte duradera» (4). Equivocadamente se cree que el poeta y el artista, en general, deben tener intuiciones solamente: «un verdadero poeta debe reflexionar y pensar» (5). No hay para qué repetir que el pensamiento del poeta no toma la forma de la abstracción.

---

(1) *Vorles üb Æsth.*, I, pág. 89.
(2) Ob. cit., pág. 141.
(3) Ob. cit., págs. 50-51.
(4) Ob. cit., págs. 354-355.
(5) *Encykl.*, § 450.

La Estética del idealismo metafísico y el baumgartianismo.

Han afirmado muchos críticos que el movimiento estético desde Schelling á Hegel es un renacimiento del baumgartianismo, con el punto de vista que le es peculiar del arte como mediadora de los conceptos filosóficos (1). Se ha recordado también que un schellingiano, Francisco Ast, empujado por la tendencia del sistema, estableció como forma suprema del Arte, no el arte, sino la poesía didascálica (2). Esto, cuando se prescinde de alguna aberración individual y accidental, no es exacto; aquellos filósofos son adversarios de los puntos de vista intelectual y moral y generalmente sus explícitos y resueltos impugnadores. «La producción estética—dice Schelling—es, en su principio, una producción absolutamente libre... Esta independencia de toda finalidad extraña da lugar á la pureza y santidad del arte, así es que rechaza toda alianza con lo que sea simple placer, alianza que pertenece á la barbarie, ó con la utilidad que no puede exigirse al arte sino cuando la forma más elevada del pensamiento humano se cifre en los descubrimientos económicos. Por las mismas razones, repugna toda alianza con la moral y se muestra alejada hasta de la ciencia que, por su desinterés, le es más próxima, pero que al tener el fin fuera de sí misma, debe, en definitiva, servir de medio á lo que es más elevado que ella, al arte» (3). Hegel dice que «el arte no contiene lo universal como tal». Si el fin de la instrucción se trata como fin, «de tal suerte que la naturaleza del contenido representado aparezca por sí directamente, como proposición abstracta, reflexión prosáica, doctrina general y no esté directamente contenida é implícita en la forma artística concreta, con semejante separación, la forma sensible é imagi-

(1) DANZEL, *Æsth. d. hegel. Sch.*, pág. 62; ZIMMERMANN, *G. d. Æ.* páginas 693-697; J. SCHMIDT, *L. u. B.*, págs. 103, 105; SPITZER, *Krit. St.* página 48.

(2) FR. AST., *System der Kunstlehre*, Leipzig, 1805; cfr. SPITZER, l. c., pág. 48.

(3) *System. d. transcend. Idealismus* (1800) P. VI, § 2, en *Werke*, sec. 1.ª, vol. III, págs. 622-623.

nativa, que es la que verdaderamente constituye la obra de arte, se convierte en ornamento ocioso, en envoltura *(Hülle)* como simple envoltura, en apariencia como simple apariencia. Con esto, se altera la misma naturaleza de la obra de arte, la cual debe presentar á la intuición, no un contenido en su universalidad, sino esta universalidad individualizada, convertida en sensible singular» (1). Mala señal cuando el artista se limita á la obra, partiendo no de la plenitud de la vida *(Ueberfülle des Lebens)*, sino de una serie de ideas abstractas (2). El arte tiene su fin en sí mismo, presentando la verdad en forma sensible; cualquiera otra finalidad le es extraña del todo (3). Ahora bien, puede demostrarse que aquellos filósofos, alejando el arte de la pura representación y de la fantasía y haciéndole en cierto modo portador del concepto de lo universal, de lo infinito, no tenían ante sí otra puerta de escape que el baumgartianismo. Pero esta demostración tiene que partir del supuesto previo y del dilema de que si el arte no es pura fantasía, debe ser sensualidad subordinada á la razón, y tal es el supuesto previo y el dilema que aquellos metafísicos idealistas negaban. La puerta de escape que ellos intentaban consistía en una facultad que no era fantasía ni intelecto, pero que participaba de los dos, en la intuición intelectual ó intelecto intuitivo, en la fantasía mental de Plotino. Caían acaso en el vacío, pero no se dejaban vencer de aquel dilema.

Moralidad y decadencia del arte en el sistema de Hegel.

Hegel acentúa más que sus predecesores el carácter cognoscitivo del arte. Pero precisamente por esto se topa con una dificultad de la que otros se alejan cómodamente. Colocado el Arte en la esfera del Espíritu absoluto, en compañía de la Religión y de la Filosofía ¿cómo puede sostenerse junto á compañeras tan poderosas é invasoras, especialmente junto á la Filosofía, la cual, en el sistema hegeliano, figura á la

(1) *Vorles üb. d. Æsth.*, I, págs. 66-67.
(2) Ob. cit., I, pág. 353.
(3) Ob. cit., I, pág. 72.

cabeza de todo el desenvolvimiento del espíritu humano? Si el arte y la Religión realizaran funciones distintas del conocimiento de lo Absoluto, serían grados inferiores, pero necesarios y no eliminables del espíritu. Pero concurriendo ambas al mismo fin de la Filosofía, rivalizando con ésta, ¿qué valor pueden tener? Ninguno; á lo sumo, el de fases históricas y transitorias de la vida de la humanidad. La tendencia hegeliana, que es, en el fondo, antirreligiosa y racionalista, también es antiartística. Extraña y dolorosa consecuencia para un hombre de sentido estético tan penetrante y para un amante fervoroso del Arte, casi repetición del duro trance en que se colocó Platón. Pero así como el filósofo griego, obedeciendo á la presunta orden de la razón, dió un golpe á la mímesis y la poesía homérica, para él tan querida, así también el filósofo alemán no quiso sustraerse á la exigencia lógica de su sistema y declaró la mortalidad, mejor la muerte, ya ocurrida, del arte. «Hemos asignado—escribe—al arte un puesto muy elevado, pero hay que recordar que el arte, ni por su contenido ni por su forma, es el modo más elevado de proporcionar á la conciencia del espíritu sus intereses verdaderos. Precisamente por causa de su forma, el arte se reduce á un contenido limitado. Sólo un cierto grado y un cierto círculo de la verdad es capaz de ser expuesto en la obra de arte, una verdad que pueda transfundirse en lo sensible y aparecer en él adecuadamente, como sucede con los dioses helénicos. Hay, por el contrario, una concepción más profunda de la verdad, en la que ésta no aparece tan afin y amiga de lo sensible, que pueda acogerse y expresarse oportunamente en aquel material. De tal suerte es la concepción cristiana de la verdad y, lo que es más, el espíritu de nuestro mundo moderno y, con más precisión aun, el espíritu de nuestra religión y de nuestro desenvolvimiento racional, porque parece que han ido más allá del punto en que el Arte sirve de medio mejor para aprehender lo Absoluto. La peculiaridad de la producción artística y de sus obras no satisface ya nuestras más altas necesidades... El pensamiento y

la reflexión han sobrepujado las bellas artes». De aquí suelen aducirse varias razones, especialmente la de que prevalezcan los intereses materiales y políticos; pero la verdadera razón—dice Hegel—consiste en la inferioridad del arte con relación al pensamiento puro. «El arte, en su más alto destino, es y sigue siendo un pasado para nosotros», y precisamente porque está ya agotado, no puede convertirse en filosofía perfecta (1). La Estética de Hegel es un elogio fúnebre; repasa y enumera las formas sucesivas del arte, nos muestra sus grados progresivos de consunción interna y los arregla en el sepulcro, con el epígrafe escrito sobre la filosofía. El romanticismo y el idealismo habían colocado el arte tan en alto, tan en las nubes, que no es de extrañar que, finalmente, se diera cata de que, estando tan alto, no servía para nada.

---

(1) *Vorles üb. Æsth.*, págs. 13-15.

CAPÍTULO X

SCHOPENHAUER Y HERBART

Nada, tal vez, muestra mejor el hecho de que esta concepción fantástica del arte respondiese al espíritu del tiempo, (no sólo á la boga literaria y científica, sino á las condiciones sociales que se manifestaban en la corriente romántica) como el examinar que los adversarios de Schelling, de Solger y de Hegel, ó están de acuerdo en general con aquella concepción, ó, creyendo que están lejanos, se aproximan á ella involuntariamente.

El misticismo estético en los adversarios del idealismo.

Todos saben con qué ausencia, dirémoslo así, de *phlegma philosophicum*, Arturo Schopenhauer combatió á Schelling, Hegel y á todos los charlatanes, todos los «profesores» que se habían dividido la herencia de Kant. Y bien, ¿qué es la teoría del arte aceptada y desenvuelta por Schopenhauer? Una teoría que parte, igual que en Hegel, de la diferencia entre el concepto que es abstracción y el concepto que es concreción y que es Idea. Las ideas de Schopenhauer son las de Platón, y en la forma particular, como las presenta su autor, semejan más bien á las ideas de Schelling que no á la Idea de Hegel. Schopenhauer cuida mucho de definirlas y de distinguirlas de los conceptos intelectuales. Ciertamente—observa—las unas y los otros tienen algo de común, siendo unidad que representa una pluralidad de cosas reales. Pero el «concepto es abstracto y discursivo, completamente indeterminado en su esfera y rigurosamente preciso sólo en sus límites;

Arturo Schopenhauer. Las ideas como objeto del arte.

el intelecto basta para comprenderlo y definirlo; las palabras lo expresan sin otro intermediario; su definición lo agota del todo. La idea que puede definir rigurosamente la representación adecuada del concepto es absolutamente intuitiva y, aunque representa una infinidad de cosas particulares, no es por esto menos determinada bajo todos sus aspectos. El individuo, como individuo, no puede conocerla; para concebirla tiene que despojarse de toda voluntad, de toda individualidad, elevándose al estado de sujeto puro que conoce. La idea se alcanza sólo por el genio ó por quien, en virtud de una elevación de su fuerza cognoscitiva, debida por lo común al genio, se encuentre en una disposición genial». «La idea es unidad convertida en pluralidad por medio del espacio y del tiempo, formas de nuestra percepción intuitiva; el concepto, por el contrario, es la unidad abstracta de la pluralidad por medio de la abstracción, que es el procedimiento de nuestro intelecto; el concepto puede llamarse *unitas post rem*, la idea *unitas ante rem*» (1). Generalmente, Schopenhauer llama á las ideas géneros de las cosas. Otra vez advierte que las ideas son especies, y no géneros. Los géneros son simples conceptos; hay especies naturales, pero solamente géneros lógicos (2). El origen de esta ilusión psicológica de las ideas ó tipos de las cosas está siempre en cambiar en realidad viviente las clasificaciones empíricas de las ciencias naturales. ¿Queréis ver las ideas? Mirad—dice Schopenhauer—las nubes que recorren el cielo; mirad el regato que brota de las piedras; mirad el hielo que cristaliza en las substancias vidriosas formando figuras de árboles ó flores. Las figuras de las nubes, las ondas y los caprichos del agua del regato, las configuraciones de los cristales existen para nosotros, observadores individuales; pero en sí son indiferentes. Aquellas nubes son en sí vapor elástico; aquel re-

(1) *Welt als Wille u. Vorstellung*, 1819 (en *Sämmtl. Werke*, ed. Grisebach, vol. I), l. III, § 49.

(2) *Ergänzungen* (ed. Grisebach, vol. II), c. 29.

gato obedece á la gravedad y es un flúido incomprensible, perfectamente movible y transparente, amorfo; aquel hielo obedece á las leyes de la cristalización: en tales determinaciones consisten las ideas (1). Las cuales son la objetivación inmediata de la voluntad en sus varios grados, y por eso el arte las retrae, y no á sus copias desvariadas, las cosas reales. Así es que Platón tenía razón por un lado y no la tenía por otro; Schopenhauer lo justifica y condena del mismo modo que había hecho en la antigüedad Plotino y pocos años antes el aborrecido Schelling (2). Cada arte tiene por misión una categoría especial de ideas. La arquitectura facilita la clara intuición de las que constituyen los grados inferiores de la objetivación, pesadez, cohesión, resistencia, dureza, propiedades generales de las piedras, ciertas combinaciones de luz; otros de estos grados inferiores los elabora la hidráulica. La jardinería y—¡curioso acompañamiento!—el arte del paisaje representan las ideas de la naturaleza vegetal. Vienen en seguida la escultura y la pintura de animales, que representan las de la zoología. La pintura de historia y las formas más altas de la escultura representan la belleza del cuerpo humano. La poesía tiene como objeto propio la idea del hombre (3). La música, en fin—y aquí Schopenhauer da una de sus más hermosas pruebas de agudeza—la música está fuera de la jerarquía de las demás artes. Schelling, como hemos visto, la consideraba representación del mismo ritmo del Universo (4). Schopenhauer, con poca variación, afirma que la música expresa, no las Ideas, sino, paralelamente á ellas, la misma voluntad. Las analogías entre la música y el mundo, entre las notas fundamentales y la materia bruta, entre la gama y la escala de las especies, entre la melodía y la voluntad consciente, le llevan á la conclusión de que este arte

(1) *Welt a. W. u. V.*, III, § 35.
(2) Véase más arriba.
(3) *Welt a. W. u. V.*, III, §§ 44-51.
(4) Véase más arriba, pág. 355.

es, no tan sólo una aritmética, como cree Leibnitz, sino una metafísica: *exercitium metaphysices occultum nescientis se philosophari animi* (1).

La catarsis estética.

Para Schopenhauer, igual que para los idealistas, sus predecesores, el arte es beatificante. Es la flor de la vida: el contemplador artístico, como se ha dicho, no es individuo, sino sujeto puro que conoce, libre, emancipado de la voluntad, del dolor, del tiempo (2).

Referencias de una teoría mejor en Schopenhauer.

Cierto es que en este sistema se encuentran aquí y allá atisbos para un mejor y más perfecto tratado del arte. Schopenhauer, que sabía ser á las veces analizador lúcido y agudo, nota con insistencia que á la idea, á la contemplación artística, se aplican, no las ideas del espacio y del tiempo, sino la sola forma general de la representación (3). De esto hubiera podido deducir que el arte, mejor que grado superior y extraordinario de la conciencia, es el grado más inmediato de ella, aquél que, en su ingenuidad originaria, precede á la percepción común con sus posiciones en la serie especial y temporal. Librarse de la percepción común, vivir en la fantasía, significa, no ya elevarse á la platónica contemplación de las ideas, sino volver á descender al lado de la intuición, á convertirnos en muchachos, como había observado Vico. Por otra parte, Schopenhauer había comenzado á someter á una crítica sin prejuicios las categorías kantianas, y no contentándole las dos formas de la intuición, sintió la necesidad de añadirles una tercera, la causalidad (4). Nótese, finalmente, que estableció la comparación entre arte é historia, con la ventaja sobre los idealistas de la filosofía de la historia, de que para él la historia aparecía como irreductible á conceptos, como contemplación de lo individual y, por lo tanto, como no ciencia. Insistiendo en la comparación entre arte é histo-



(1) *Welt a. W. u. V.*, § 53.
(2) Ob. cit., § 34.
(3) Ob. cit., § 32.
(4) *Kritik d. Kantischen Philosophie*, ap. á la ob. cit., págs. 558-576.

ria, se hubiera encontrado con algo mejor que la solución en que se detiene; esto es, que la materia de la historia es el particular en su particularidad y contingencia y que la del arte es lo que es y siempre idéntico (1). Ahora que Schopenhauer prefirió á estos esclarecimientos de investigación profunda una variación sobre el motivo general, predilecto en su época.

J. F. Herbart.

Lo que menos era de esperar es que hasta un árido analizador, enemigo implacable del idealismo, de la dialéctica y de las construcciones especulativas, el jefe de la escuela realista y de la filosofía exacta en la Alemania del siglo XIX, Juan Federico Herbart, apareciese, al tratar de Estética, aunque de otro modo, no menos místico que sus adversarios. ¡Qué discretamente habla al manifestar sus propósitos de método! La Estética—dice—no debe soportar el castigo de las culpas en que ha caído la Metafísica; conviene investigarla independientemente, prescindiendo de las hipótesis acerca del universo. No hace falta confundirla con la Psicología y describir las conmociones que despierta el contenido del Arte, lo patético y lo cómico, la tristeza y la alegría, cuando se trata de averiguar qué es lo que constituye el carácter del arte, la peculiaridad del fenómeno estético y la esencia de la belleza. Analizar casos particulares de belleza y registrar lo que ellos nos revelan; he aquí el camino de la salvación. Propósitos y promesas que han engañado á muchos sobre la índole de la Estética herbartiana. Pero *ce sont là jeux de princes:* examínese con atención y se verá qué era para Herbart el análisis de los casos particulares y cómo creía encontrarse lejos de la Metafísica.

La belleza pura y las relaciones formales.

Para él, la belleza consiste en relaciones; relaciones de tonos, de colores, de líneas, de pensamientos, de voluntad. La experiencia debe decir qué relaciones de éstas son bellas y la ciencia estética se agotará al enumerar todas las relaciones fundamentales *(Musterbegriffe)*, de las que derivan los casos par-

(1) *Ergänzungen*, c. 38.

ticulares de belleza. Ahora bien, estas relaciones fundamentales no son, para Herbart, de índole fisiológica y no pueden examinarse empíricamente en un gabinete de psicofísica, por ejemplo. Para desengañarse, basta observar que, entre aquellas relaciones, se enumeran no sólo los tonos, las líneas y los colores, sino los pensamientos y la voluntad y que se extienden á los hechos morales del mismo modo que á los objetos de intuición externa. Y Herbart dice de una manera explícita. «Ninguna belleza verdadera es sensible aunque, en su intuición, suelan en muchos casos preceder ó acompañar á las impresiones sensibles» (1). La belleza se distingue profundamente de lo agradable, porque éste no necesita una representación donde consista en representaciones de relaciones, á las que siguen inmediatamente, en la conciencia, un juicio, un apéndice *(Zusatz)* que expresa una aprobación incondicionada *(es gefällt!)* Así es que lo agradable y lo desagradable, «en el progreso de la cultura, son cosas fugaces y de poca importancia, y lo Bello resalta siempre como algo permanente, adornado de un valor innegable» (2). El juicio del gusto es universal, eterno, inmutable. «La representación completa *(vollendete Vorstellung)* de las mismas relaciones da lugar al mismo juicio, de igual manera que el principio lleva en sí la consecuencia, lo que da lugar, en todos los tiempos y circunstancias, á condiciones y complicaciones que presentan lo particular de varios casos, como regla aparentemente universal. Puesto que los elementos de una relación son conceptos universales, es claro que, aunque al juzgar, se medite en el contenido de estos conceptos, el juicio debe tener una esfera tan amplia como la común á ambos conceptos» (3). Para Herbart, los juicios estéticos son la clase general, que comprende en sí, como subclase, los juicios éticos. «De las

---

(1) *Einleitung in die Philosophie*, 1813, en *Werke*, ed. Hartenstein, vol. I, pág. 49.

(2) Ob. cit., págs. 125-128.

(3) *Algemeine praktische Philosophie*, en *Werke*, VIII, pág. 25.

demás bellezas se desprende la Moralidad, como algo que no es sólo cosa de valor, sino que determina el mismo valor incondicionado de las personas»; y de la moralidad se desprende el derecho (1). Las cinco ideas estéticas que guían la vida moral (las de la libertad interna, perfección, benevolencia, equidad y derecho), son cinco ideas estéticas, ó mejor, son conceptos estéticos aplicados á las relaciones de la voluntad.

El arte como suma de contenido y forma.

Herbert considera el arte como fenómeno complejo, resultante de un elemento extraestético que tiene valor lógico, psicológico ó de otra índole: el contenido, y de un elemento propiamente estético que es aplicación de los conceptos estéticos fundamentales: la forma. El hombre busca el entretenimiento, la instrucción, la emoción, la majestad, la ridiculez; todas estas cosas se mezclan con lo bello, para procurar á la obra favor é interés. Lo bello se matiza distintamente, resultando gracioso, magnífico, trágico, cómico, y puede resultar todas estas cosas á la vez, ya que el juicio estético, calmoso y sereno por naturaleza, lleva consigo el acompañamiento de las más distintas excitaciones del alma, á él extrañas» (2). Pero todas estas cosas no tienen nada que ver con la belleza. Para dar con lo bello ó con lo feo objetivo, hay que prescindir de todos los predicados que conciernen al contenido. «Para reconocer lo bello ó lo feo objetivo en la poesía, deberían mostrarse las diferenciales entre tales y cuáles pensamientos y el discurso recaería sobre pensamientos; para reconocerlos en la plástica, había que demostrar las diferencias entre tales y cuáles sonidos y el discurso recaería sobre sonidos. Ahora que los predicados magnífico, amable, gracioso y otros de tal laya, no contienen nada de tonos, contornos y pensamientos, y por eso no nos hacen conocer nada de lo bello objetivo, ni en la Poesía, ni en la Plástica, ni en la Música. Sirven, por el contrario, para apoyar la creencia de que hay un bello objetivo, para el cual son igual-

(1) *Einleitung*, pág. 128.
(2) Ob. cit., pág. 162.

mente accidentales pensamientos, contornos y sonidos, y al que es posible acercarse acogiendo en sí impresiones poéticas, plásticas, musicales ó de índole semejante, dejando desaparecer los objetos y abandonándose solamente á la emoción del ánimo» (1). Muy distinto es el juicio estético, «el frío juicio del conocedor del arte, que considera solamente la forma, ó lo que es igual, las relaciones formales objetivamente agradables. En prescindir del contenido, para contemplar la forma, estriba la verdadera catarsis que produce el arte. El contenido es transitorio, relativo, sujeto á las leyes de la moral, susceptible de juicio desde el punto de vista de ésta; la forma es perenne, absoluta, libre (2). El arte concreto puede ser suma de dos ó más valores; el fenómeno estético es sólo forma.

Herbart y el pensamiento kantiano.

A quien penetre más allá de las apariencias y se dé cuenta de la diversidad de la terminología, no se le escapará la gran semejanza entre las doctrinas estéticas de Herbart y de Kant. En Herbart vuelve á hallarse la distinción entre belleza libre y belleza adherente, entre lo que es forma y es estímulo sensual *(Reiz)* añadido á la forma; la afirmación de la existencia de una belleza pura, objeto de juicios necesarios y universales, aunque no sean discursivos, y hasta una cierta alianza de la belleza con la moralidad, de la Estética con la Ética. Herbart es, en este respecto, el más rigoroso secuaz y continuador del pensamiento de Kant; la doctrina de éste contiene en germen la de Herbart. Éste se define en cierta ocasión «un kantiano del año 1828» y es justo hasta en señalar el año. Kant, apesar de los errores y de las incertidumbres de su pensamiento estético, es rico de sugestiones y esparce fecundas semillas; pertenece á un período en que la filosofía es joven y plasmable. Herbart, que llegó más tarde, es seco y unilateral. Del pensamiento de Kant toma todo lo falso y lo reduce á sistema. Los románticos y los idealistas

(1) *Einleitung*, págs. 129-130.
(2) Ob. cit. pág. 163.

metafísicos habían, por lo menos, unificado la teoría de la belleza y del arte, destruído el punto de vista mecánico y retórico, poniendo de relieve, aunque exagerándolos, algunos caracteres especiales de la actividad artística. Herbart restaura el punto de vista mecánico, restablece la dualidad y nos da un torpe, acompasado, infecundo misticismo, desprovisto de toda elevación artística.

CAPITULO XI

Federico Schleiermacher

La Estética del contenido y la Estética de la forma. Significado de este contraste.

Al llegar á este punto, podemos darnos cuenta exacta de la significación y del valor de la célebre lucha que se agita desde hace más de un siglo en Alemania, entre la Estética del contenido *(Gehaltsaesthetik)* y la Estética de la forma (*Formaesthetik*), lucha que ha dado lugar á distintos trabajos sobre Historia de la Estética, inspirados en una ó en otra dirección y que trae su origen precisamente de la oposición de Herbart al idealismo de Schelling, de Hegel y de sus compañeros y secuaces. «Forma» y «contenido» son las dos palabras de más distinto significado en la terminología filosófica y en la terminología estética. Algunas veces se llama forma por unos á lo que otros llaman contenido. Con frecuencia citan los partidarios de Herbart aquella frase de Schiller de que el secreto del arte «consiste en borrar el contenido mediante la forma». Pero ¿qué hay de común entre la «forma» de Schiller, cuya potencia estética corre parejas con su energía moral é intelectual, y la «forma» de Herbart que no penetra ni domina, sino que viste y adorna un contenido? Hegel, por otra parte, llama por lo general «forma» á lo que Schiller llamaba «materia» *(Stoff)*, á lo material sensible que la energía espiritual debe producir. El «contenido» de Hegel es la idea, la verdad metafísica, elemento constitutivo de la Belleza; el «contenido» de Herbart es el elemento así pasional como intelectual, extrínseco al arte. La Estética de la

«forma» en Italia es la Estética de la actividad expresiva; la forma no es ni vestidura, ni idea metafísica, ni material sensible, sino potencia representativa ó fantástica, formadora de las impresiones; sin embargo, algunas veces se refuta el formalismo estético italiano con los argumentos con que se combate el formalismo estético alemán, que es una cosa completamente distinta del otro. Y así sucesivamente. Pero desde ahora, habiendo expuesto directamente el pensamiento de los estéticos post-kantianos, podemos fijar el valor de sus antítesis sin recurrir para nada á la confusa terminología, sin dejarnos engañar de las banderas que han desplegado. La antítesis entre la Estética del contenido y la Estética de la forma, entre la Estética del idealismo y la Estética del realismo, entre la Estética de Schelling, de Solger, de Hegel y de Schopenhauer y la de Herbart, se nos aparece como es realmente, antítesis familiar de dos concepciones confluentes de arte, al fin y al cabo, aunque la primera de ellas esté muy próxima de la verdad y la segunda aparezca muy alejada de ella.

La primera mitad del siglo XIX, en Alemania, fué época de muchas y resonantes fórmulas filosóficas, subjetivista, objetivista, subjetivo-objetivista; abstracta, concreta, abstracto-concreta, idealista, realista, idealista-realista. Entre el panteísmo y el teísmo, Krause colocaba su panen-teísmo. En esta borrasca, en que los mediocres chillaban más que los inteligentes, ateniéndose á la propiedad de las palabras, no es extraño que algún pensador modesto y sencillo, algún filósofo que meditaba sobre las cosas, llevase la peor parte, inescuchado, ineficaz, perdido entre la muchedumbre rumorosa y etiquetado con una falsa etiqueta.

Federico Schleiermacher. Juicios equivocados en torno á él.

Tal se nos antoja, precisamente, el caso de Federico Schleiermacher, cuya doctrina estética es de las menos conocidas, aunque sea tal vez la más notable de aquel período.

Schleiermacher explicó por primera vez, en 1819, un curso de Estética en la Universidad de Berlín; desde entonces comenzó á ocuparse seriamente de sus problemas, con el propósito de escribir un libro. Reanudó el curso en 1825, y

después en 1832 y 1833; pero la muerte, ocurrida un año más tarde, le impidió la continuación de su propósito literario. El único documento que nos queda de sus meditaciones estéticas es el de sus lecciones, recogidas por los estudiantes y publicadas en 1842 (1). Un historiador herbartiano de Estética, Zimmermann, se muestra sencillamente feroz contra este volumen póstumo de Schleiermacher y, después de haberlo zarandeado y satirizado en unas veinte páginas, se pregunta por qué razón los estudiantes han querido deshonrar la memoria del hombre insigne publicando un libro «todo juego de palabras, sutilezas sofísticas y juegos de manos dialécticos» (2). No es mucho más benévolo el historiador idealista Hartmann, el cual dice que aquella obra «es un verdadero rompecabezas en el que, entre muchas trivialidades, muchísimas medias verdades y aciertos, se encuentran algunas buenas observaciones»; que para hacer soportable la lectura de «aquella untuosa predicación nocturna, hecha por un predicador debilitado por los años», convendría reducirla á la cuarta parte; que «en punto á principios fundamentales» es desde luego infructuosa, no ofreciendo nada nuevo con relación al idealismo concreto, representado por Hegel y por otros, y que en todo caso no parece «que se pueda sumar á otra dirección que no sea la hegeliana, á la que Schleiermacher presta un auxilio de importancia secundaria»; observa también que Schleiermacher era teólogo y más ó menos aficionado en lo tocante á estudios filosóficos (3). No puede negarse, ciertamente, que la doctrina de Schleiermacher haya llegado hasta nosotros en forma tosca, llena de incertidumbres y contradicciones y, lo que es más importante todavía, que en alguna parte deje de sentirse del influjo poco bienhechor de la metafísica de la época. Pero junto á estos defec-

(1) *Vorlesungen üb. Æsthetik*, pub. por Lommatsch, Berlín, 1842 *(Werke*, sec. III, t. VII).

(2) ZIMMERMANN, *G. d. Æ.*, págs. 608-634.

(3) E. VON HARTMANN, *Deutsche Æsth. s. Kant*, págs. 156-169.

tos, ¡cuánta fuerza de método verdaderamente científico y filosófico, qué seguridad en el acierto, qué cantidad de verdades nuevas, de dificultades y problemas no planteados ni resueltos hasta entonces!

Schleiermacher y sus predecesores.

Schleiermacher pensaba que la Estética es una dirección mental moderna: entre la Poética de Aristóteles, acorralada todavía en el empirismo de la preceptiva y el intento de Baumgarten en el siglo XVIII, hay un abismo de diferencia. Alababa á Kant por haber incluído, de veras y por primera vez, la Estética entre las disciplinas filosóficas, y reconocía que en Hegel la función artística había llegado á su mayor exaltación, habiéndola unido y casi igualado con la religión y la filosofía. Pero no estaba satisfecho ni de la escuela baumgartiana, que había degenerado en el esfuerzo absurdo de construir una ciencia ó teoría del placer sensible, ni del punto de vista kantiano, que hacía objeto principal de consideración el gusto; ni de la filosofía de Fichte, en que el arte se convertía en una Pedagogía; ni de la dirección más generalmente seguida, que hacía centro de la Estética el vago y equívoco concepto de la Belleza. Le gustaba Schiller porque había llamado la atención sobre el momento de la espontaneidad ó productividad artísticas, y consideraba como un mérito de Schelling el haber dado importancia á las artes plásticas, las cuales se prestan menos que la poesía á las falsas é ilusorias interpretaciones del fin moral (1). Y, después de haber excluído resueltamente de la consideración estética el estudio de las reglas prácticas (empíricas y, por ende, irreductibles á ciencia), asignaba, á base de su indagación, el puesto relativo á la actividad artística en la Etica (2).

Puesto de la Estética en su Ética.

Para no caer en equívocos á causa de esta terminología, debe recordarse que la filosofía de Schleiermacher se divide en Dialéctica, Ética y Física. La Dialéctica corresponde á la ontología; la Física comprende todas las ciencias de fenóme-

(1) *Vorles. üb. Æsthetik*, págs. 1-30.
(2) Ob. cit., págs. 35-51.

nos materiales, y la Ética el estudio de todas las libres actividades humanas: lengua, pensamiento, arte, religión, moralidad. Ética, en una palabra, es para Schleiermacher, no solamente la ciencia de la moralidad, sino lo que unos llaman Psicología, y otros, con más precisión, Ciencia ó Filosofía del espíritu. Hecha esta aclaración, el punto de vista de Schleiermacher es el único justo y admisible. No debe maravillarnos que hable de voluntad, de actos voluntarios, etc., donde otros hubieran hablado sencillamente de actividad ó energía espiritual; tales palabras tienen un significado más amplio del que generalmente tienen en la filosofía de la práctica.

La actividad estética como inmanente é intelectual.

Puede hacerse una doble distinción de las actividades humanas. Hay algunas, ante todo, que se suponen constituídas del mismo modo en todos los hombres y que se llaman actividades de identidad; hay otras que presuponen la diferencia y que se conocen bajo el nombre de actividades de la diferencia ó individuales. Hay otras que se producen en la vida interna, y otras, finalmente, que se realizan en el mundo externo: las actividades inmanentes y las actividades prácticas. ¿Á cuál de las dos clases, en cuál de los dos órdenes encajará la actividad artística? Sin duda, se desarrolla de distintos modos; si no, según cada individuo, ciertamente según los distintos pueblos y naciones; pertenece por lo tanto, á las actividades de la diferencia, á las individuales (1). En cuanto á las demás particiones, es evidente que el arte se realiza en el mundo externo, pero este hecho es algo añadido *(ein später Hinzukommendes)* «que corresponde á lo interno como la comunicación del pensamiento, por medio de la palabra ó de la escritura, corresponde al pensamiento mismo; la verdadera obra de arte es la imagen interna *(das innere Bild ist das eigentliche Kunstwerk)*. Se pueden aducir algunas excepciones como la de la mímica, pero son tan sólo excepciones aparentes. Entre un hombre irritado en la realidad y otro que representa este estado de ánimo en la escena, hay la di-

(1) *Vorles üb. Æsth.*, págs. 51-54.

ferencia de que en el segundo la ira es comedida y por lo tanto bella, ó lo que es igual, en el ánimo del actor, entre el hecho pasional y la manifestación física, se interpone la imagen interna (1). La actividad artística «pertenece á las actividades humanas que tienen este carácter, en las que nosotros presuponemos lo individual en su diferencia, y pertenece, al mismo tiempo, á las actividades que se desarrollan esencialmente en sí mismas y no fuera de ellas. El arte es, pues, actividad inmanente, en el que se presupone la diferencia». Interna, no práctica; individual, no universal ni lógica.

Verdad artística y verdad intelectual.

Pero si el arte es pensamiento, debe ser un pensamiento en que se presuponga la identidad y otro en que se presuponga la diferencia. En la poesía no se busca la verdad ó, mejor, se busca sí, una verdad que no tenga nada de común con la verdad objetiva, á la que corresponde un sér, ya universal, ya individual (verdad científica ó histórica). «Cuando se dice que en un carácter poético no hay verdad, se expresa una censura para aquella obra poética; pero cuando se dice que es inventado, que no corresponde á una realidad, se dice otra cosa muy distinta». La verdad del carácter poético consiste en que los distintos modos de pensar ó de obrar de una persona estén representados con coherencia, sin contradicciones; lo que les hace obras de arte, aun tratándose de retratos, no es ciertamente su correspondencia exacta con una realidad objetiva. Del arte y de la poesía «no nace el más pequeño saber *(das Geringste vom Wissen)*; «expresa únicamente la verdad de la conciencia singular». Hay, pues «producciones de pensamiento y de intuiciones sensibles que son opuestas á las demás, ya que no presuponen la indentidad, siendo, por ende, expresión de lo singular como tal» (2).

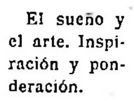
---

(1) *Vorles üb. Æsth.*, págs. 55-61.

(2) Ob. cit., págs. 61-65. Cfr. *Dialcktik.* ed. Halpern, páginas 54-55. 67.

Diferencia del conocimiento artístico, del sentimiento y de la razón.

El arte tiene por zona la conciencia inmediata de sí (*unmittelbare Selbstbewusstsein*) que hay que distinguir sagazmente del pensamiento ó concepto del yo, y del yo determinado. Este último es la conciencia de la identidad en la diversidad de los momentos; la inmediata conciencia de sí es «la diversidad misma de los momentos, de la cual hay que ser consciente, ya que toda la vida no es más que el desarrollo de la conciencia». En esta esfera se ha confundido el arte, á las veces, con dos fenómenos que suelen acompañarle; con la conciencia sensible (sentimiento de placer y de dolor), y con la religión. Schleiermacher, aludiendo de este modo, por una parte á los sensualistas estéticos del siglo XVIII y por otra á Hegel, que había identificado arte y religión, refuta uno y otro punto de vista, porque placer sensible y sentimiento religioso, aunque distintos bajo otro aspecto, están determinados por un hecho objetivo (*äussere Sein*); y el arte, por el contrario, es libre productividad.



El sueño y el arte. Inspiración y ponderación.

Para conocer mejor esta productividad libre, hay que circunscribir el campo de la conciencia inmediata. Nada mejor que hacer un parangón con las imágenes producidas durante el estado de sueño. También el artista tiene su estado de sueño; sueño á ojos abiertos, en el que entre tantas impresiones que se producen, solamente llegan á ser obras de arte las que tienen fuerza suficiente, constituyendo las otras algo así como el fondo obscuro de que se destacan las primeras. Todos los elementos esenciales del arte vuelven á encontrarse en el sueño, que es producción de pensamientos libres y de intuiciones sensibles, que consisten en meras imágenes. Es verdad que al sueño le falta algo: con relación al arte, presenta una diferencia que no estaba en la técnica excluída desde luego como extraña; el sueño es un fenómeno caótico, sin estabilidad, orden, conexión ni medida. Pero si en aquel caos se introduce algo de orden, en seguida cesa la diferencia, y la semejanza con el arte se convierte en identidad. Esta actividad interna que ordena y mide, fija y establece la imagen, es lo que distingue al arte del sueño, ó el sueño cambia en arte. Tal

actividad implica frecuentemente una lucha, una fatiga, una oposición necesaria al curso de las imágenes internas, pues lleva consigo la reflexión ó ponderación. Pero el sueño y la cesación del sueño son elementos indispensables al arte. Requiere producción de pensamientos y de imágenes, en éstas producción, medida, determinación y unidad, «porque, de otra manera, cada imagen se confundiría con otra distinta y no tendría firmeza». Es necesario lo mismo el momento de la inspiración (*Begeisterung*), como el de la producción (*Besonnenheit*) (1).

Arte y tipo.

Para que exista verdad artística, se requiere también—y aquí el pensamiento de Schleiermacher se hace menos exacto y seguro—que lo singular vaya acompañado por la conciencia de la especie. Ni la conciencia de si como hombre singular es posible sin la conciencia humana, ni el objeto singular es verdadero, si no se refiere á su universal. En un cuadro de paisaje, cada árbol debe tener verdad natural, es decir, debe ser contemplado como individuo de la misma especie; del mismo modo, toda la complejidad de la vida material é individual, debe tener una verdad efectiva de naturaleza y estando de acuerdo con ella. Precisamente porque en el arte se tiende no sólo á las producciones de las figuras singulares en sí y por sí, sino á su verdad interna, se le suele asignar un grado elevado, como libre realización de lo que tiene valor en cada cognición, es decir, del principio de que todas las formas del sér están comprendidas en el espíritu humano. Si este principio falta, no es posible la verdad, sino el escepticismo». Producción del arte son las figuras ideales, típicas, que produciría la realidad natural, si no se lo impidiesen elementos extraños (2). «El artista produce la figura sobre un esquema general, rechazando todo lo que es obstáculo, impedimento para el juego de las fuerzas vivientes de lo real; esta producción sobre un esquema general es lo que llamamos Ideal... (3).

(1) *Vorles üb. Æsth.*, págs. 79-91.
(2) Ob. cit., págs. 123, 143-150.
(3) Ob. cit., pág. 605; cfr., pág. 607.

No parece, por lo demás, que con tales determinaciones Schleiermacher trate de restringir la esfera del arte. Advierte que «el artista, cuando representa algo realmente determinado, sea retrato, paisaje ó figura humana singular, renuncia á la libertad de la productividad y se adhiere á lo real» (1). En el artista hay, pues, una tendencia doble, hacia la perfección del tipo ó hacia la representación de la realidad natural. No debe caer ni en la abstracción del tipo ni en la insignificancia de la realidad empírica (2). Si al retratar las plantas quiere hacer resaltar el tipo específico, en las imágenes del hombre, por el alto puesto que éste ocupa, se requiere la más completa individualización (3). La representación del ideal en lo real no excluye «una variedad infinita, como se obtiene en la realidad». «La figura humana, por ejemplo, oscila entre lo ideal y la caricatura, en la conformación moral no menos que en la física. Cada figura humana contiene en sí su desfiguración (*Verbildung*) y contiene también una modificación determinada de la naturaleza humana; no aparece así á primera vista, pero el ojo ejercitado puede percatarse de ello y completar idealmente aquella figura» (4). Schleiermacher se da cuenta de las dificultades y torturas de problemas como el de si hay un solo ideal ó muchos ideales de la figura humana (5). Las dos concepciones que se disputan el campo de la poesía—sigue diciendo Schleiermacher—pueden extenderse al arte en general. Hay quien afirma que la poesía ó el arte deben representar lo perfecto, lo ideal, lo que la Naturaleza haría si no se lo impidieran las fuerzas mecánicas. Pero no falta quien rechace el ideal como inaccesible y quiere que el artista represente al hombre como es, con los elementos perturbadores que también pertenecen á su verdad. Los unos y

---

(1) *Vorles üb. Æsth.*, pág. 505.
(2) Ob. cit., págs. 506-508.
(3) Ob. cit., págs. 156-157.
(4) Ob. cit., págs. 550-51.
(5) Ob. cit., pág. 608.

los otros dicen la mitad de la verdad; al arte corresponde la representación así de lo ideal como de lo real, así de lo objetivo como de lo subjetivo (1). La representación de lo cómico, ó lo que es igual, de lo anti-ideal y de lo imperfecto, pertenece también á la esfera del arte (2).

Independencia del arte.

Respecto á la moral, el arte es libre, como es libre la especulación filosófica; su esencia excluye los efectos prácticos y morales. Lo que conduce á afirmar la proposición de que «no hay más diferencia entre distintas obras de arte que la que resulta del posible parangón en lo tocante á la perfección artística» (*Vollkommenheit in der Kunst*). «Si nos imaginamos un objeto artístico perfecto en su especie, tiene un valor absoluto que no puede aumentar ni disminuir en manera alguna. Si, por el contrario, hubiera que pretender, como consecuencia de una obra artística, movimientos voluntarios, había que aplicar á las obras de arte otra medida, y como no todos los objetos que puede representar un artista son igualmente aptos para suscitar voliciones, existirá una diferencia de valoración, que no depende de la perfección artística». No se confunda el juicio sobre la personalidad varia y compleja del artista con el propiamente estético que recae sobre su obra. «El cuadro más grande y complicado y el arabesco más pequeño, son, en este respecto, enteramente iguales, como la poesía más grande y la más pequeña; la obra propiamente artística depende del grado de perfección de lo externo en relación á lo interno (3).

Schleiermacher critica el punto de vista de Schiller, por el cual trata de hacer del arte algo así como un juego respecto de la seriedad de la vida; punto de vista —dice Schleiermacher— digno de negociantes para los cuales lo único serio son los negocios. La actividad artística es universalmente humana, y es inconcebible un hombre que esté desprovisto de ella,

(1) *Vorles üb. Æsth.*, págs. 684-686.
(2) Ob. cit., págs. 191-196, cfr., págs. 364-365.
(3) Ob. cit., págs. 209-219; cfr. págs. 527-528.

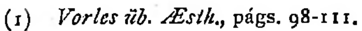
aunque las diferencias de hombre á hombre sean grandísimas, desde el simple deseo de gustar el arte á gustarlo efectivamente, y desde este grado al genio productor (1).

Arte y lenguaje.

El artista emplea instrumentos que, por su naturaleza, se forjan, no para lo individual sino para lo universal; de esta clase es el lenguaje. Y sin embargo, la poesía debe extraer lo individual, fuera del lenguaje, que es universal, y no dar á sus producciones la forma de la antítesis entre lo individual y lo universal, que es propia de la ciencia. De los dos elementos del lenguaje, el musical y el lógico, el poeta se sirve del primero y constriñe al segundo á suscitar imágenes individuales. Aunque, á decir verdad, el lenguaje es algo irracional, lo mismo en lo tocante á la ciencia pura, que en lo relativo á la imagen individual. La tendencia de la especulación y de la poesía son opuestas, aún en el uso que hacen ambas del lenguaje; la primera tiende á aproximar la lengua á la fórmula matemática; la segunda, á la imagen *(Bild)* (2).

Defectos de Schleiermacher.

He aquí en síntesis (dejando á un lado las muchas teorías notables, de las que hablaremos en su lugar oportuno) el pensamiento estético de Schleiermacher. Haciendo un cálculo, haciendo el balance de las ideas opuestas, podemos considerar como aspectos equivocados y lunares de su teoría: 1.° El no haber excluído completamente las ideas ó tipos, aunque Schleiermacher emplea todo linaje de cautelas para salvar la individuación artística y para convertir en cosa superflua las ideas y los tipos. 2.° El no haber eliminado del todo cierto residuo de formalismo abstracto que aparece, aquí y allá, no vencido y absorbido (3). 3.° El definir, sin más ni más, el arte como actividad de la diferencia, lo que se amolda, sin destruirlo, con el hacer de ésta una diferencia de conjunto de individuos, una diferencia



(1) *Vorles üb. Æsth.*, págs. 98-111.

(2) Ob. cit., págs. 635-648.

(3) Cfr. por ej. págs. 467 y siguientes.

nacional. Una reflexión más certera de la historia del arte, el conocimiento de la posibilidad de gustar las artes de distintos países y épocas, la indagación más acertada de la reproducción artística, el mismo examen de las relaciones entre ciencia y arte, hubieran llevado á Schleiermacher á explicar esta diferencia como empírica y soluble, fijándose en el carácter distintivo que él mismo señaló al arte respecto á la ciencia, como lo individual respecto á lo universal. 4.° El no reconocer idénticas la actividad estética y la del lenguaje, base de toda otra actividad teórica. Sobre el elemento artístico, que entra á formar parte de la narración histórica y que es indispensable como forma concreta en la ciencia, y sobre el lenguaje, no como conjunto de medios abstractos de expresión sino como actividad expresiva, Schleiermacher no tenía ideas claras, á lo que parece.

Méritos estéticos de Schleiermacher.

Estos defectos é incertidumbres son hijos, tal vez, de la forma poco elaborada en que se nos reveló su pensamiento, no maduro, ni sazonado quizá sobre la materia. Pero si junto á tales defectos quieren señalarse sus muchos méritos, no habrá más que repetir las acusaciones que le echaron en cara los dos historiadores ya mencionados, Zimmermann y Hartmann. Schleiermacher ha quitado á la Estética su carácter imperativo; ha distinguido una forma de pensamiento lógico; ha dado á nuestra ciencia, no un carácter metafísico, sino simplemente antropológico; ha negado el carácter de lo bello, sustituyéndolo con el de la perfección artística, llegando á sostener la paridad estética entre una pequeña y una grande obra de arte, cuando las dos son perfectas en su esfera; ha considerado el fenómeno estético como exclusiva productividad humana y así sucesivamente. Críticas son éstas que parecen censuras y son alabanzas; censuras en la mente de Zimmermann y de Hartmann, alabanzas en la nuestra. En la orgía metafísica de la época, en aquel rápido tejer y destejer sistemas más ó menos arbitrarios, el teólogo Schleiermacher, con sutileza filosófica, se dió cata de lo que hay de verdaderamente característi-



co en el fenómeno estético y distinguió sus propiedades y relaciones. Donde no vió claro ó erró con incertidumbres, no abandonó nunca el análisis para fantasear. Señalando la obscura región de la conciencia inmediata como región del arte, parece que repite á aquéllos de sus contemporáneos que divagaban el viejo adagio: *¡Hic Rhodus, hic salta!*



CAPÍTULO XII

La filosofía del lenguaje
Humboldt y Steinthal

Progresos de la lingüística.

Cuando Scheleiermacher meditaba sobre la naturaleza del fenómeno estético, se hacía fuerte en Alemania una corriente de pensamiento que, tendiendo á cambiar completamente el viejo concepto del lenguaje, estaba en ocasión de prestar el más poderoso auxilio á la ciencia estética. Pero como los estéticos, llamémoslos así, especialistas de aquel movimiento, apenas se enteraron, así también los nuevos filósofos del lenguaje no pensaron ni se preocuparon tampoco de poner las ideas propias en consonancia con las nuevas doctrinas estéticas, de suerte que tales descubrimientos, encerrados en el estrecho campo de la lingüística, fueron infecundos y estériles.

Especulaciones lingüísticas á principios del siglo XIX.

Dió gran impulso la crítica de la razón pura á la investigación de las relaciones entre pensamiento y palabra, entre la unidad de la lógica y la multiplicidad de las lenguas, y varias veces se intentó en aquel entonces, aplicar al lenguaje las categorías kantianas de la intuición (espacio y tiempo) y del intelecto. Así quiso hacerlo, en 1795, Roth (1), el cual, veinte años después, publicó un ensayo de *Lingüística pura*.

---

(1) *Antihermes oder philosophische Untersuchung üb. d. reinen Begriff d. menschl. Sprache und die allgemeine Sprachlebre.* Francfort y Leipzig, 1795.

Siguieron otros trabajos notables sobre el asunto de Vater, Bernhardi, Reinbeck, Koch, todos publicados en el primer decenio del siglo XIX. El pensamiento dominante en ellos era la diferencia entre la lengua y las lenguas, entre la lengua universal correspondiente á la lógica, y las lenguas concretas é históricas, turbadas por el sentimiento, por la fantasía, ó por lo que se llamó el elemento psicológico de la diferenciación. Vater distinguía la lingüística general *(allgemeine Sprachlehre)* construída *à priori* mediante el análisis de los conceptos contenidos en el juicio, y la lingüística comparada *(vergleichende Sprachlehre)* que trata de inducir leyes de probabilidad con el estudio de muchas lenguas. Bernhardi consideraba la lengua como «alegoría del intelecto y la distinguía según que funcione como órgano de la poesía ó como órgano de la ciencia. Reinbeck hablaba de una Gramática estética y de una Gramática lógica; Koch, con más energía que otros, sostuvo que la índole de la lengua es *non ad Logices sed ad Psycologiæ rationem revocanda* (1). También algún filósofo disertaba de lenguaje y de mitología: Schelling, por ejemplo, los consideraba como productos de una conciencia prehumana *(vormenschliche Bewusstsein)* presentándolos, con ocurrente alegoría, como sugestiones diabólicas que precipitan el yo desde lo infinito á lo finito (2).

Guillermo de Humboldt. —Residuo intelectualista.

A decir verdad, no supo librarse del todo del prejuicio de la identidad substancial y de la diversidad meramente histórica y accidental entre pensamiento lógico y lengua el gran filósofo del lenguaje, que surgió en aquel entonces en Alemania: hablo de Guillermo de Humboldt. Su célebre disertación *Sobre la diversidad en la constitución de la lengua humana* (1836) (3), presupone siempre la idea de una lengua

---

(1) Para estos escritores, véase noticias y extractos en LŒWE, *Hist. crit. gramm. univ.*, passim, y POTT, introd. á HUMBOLDT, págs. CLXXI-CCXII; cfr. BENFEY, *Gesch. d. Sprachwiss.*, int.

(2) En la *Philos. der Mythologie;* cfr., STEINTHAL, *Urspr.*, págs. 81-89.

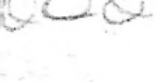
(3) *Ueb. d. Verschiedenheit d. menschl. Sprachbaues*, ob. post., ed. de A. F. Pott. Berlín, 1880.

perfecta, que se destruye y disminuye en lenguas particulares, según la capacidad lingüística é intelectual de las distintas naciones. Porque, como él dice «la disposición de hablar es general en el hombre, y todos deben llevar en sí la clave para el entendimiento de todas las lenguas. De aquí se sigue que la forma de éstas debe ser igual en substancia y que todas logran el fin general. La diversidad puede consistir solamente en los medios y sólo dentro de los límites que permite el fin». Pero esta diversidad es efectiva no sólo en los sonidos, sino también en el uso que el sentido lingüístico hace de éstos en lo tocante á la forma de la lengua y, mejor, respecto á la idea que aquél tiene en la forma de una lengua determinada. «Por obra del sólo sentido lingüístico, siendo las lenguas meramente formales, debiera existir uniformidad; el sentido lingüístico debe exigir de todas las lenguas la misma recta y legítima constitución que puede existir en una de ellas. En la realidad, las cosas suceden de distinto modo, en parte á causa de la reacción de los sonidos, en parte á causa de la conformación individual que el mismo sentido interno adopta en la realidad fenoménica». La fuerza lingüística «no puede ser igual en todas partes ni mostrar en todas partes la misma intensidad, regularidad y vivacidad, ni está siempre auxiliada por la misma tendencia para la interpretación simbólica del pensamiento y de igual complacencia para la riqueza y armonía del sonido». De aquí nacen las causas de la diversidad en la constitución del lenguaje humano, diversidad que se manifiesta en el lenguaje, lo mismo que en los demás elementos de civilización de los pueblos. Pero, estudiando las lenguas, «debe revelarse una forma, que, entre todas las imaginables, coincida mejor con los fines del lenguaje», acercándose más al ideal de la lengua, debe juzgarse de «las ventajas é inconvenientes de las lenguas según se separen ó acerquen á tal forma». Para Humboldt, se acercan á ese ideal las lenguas sánscritas, las cuales, por lo tanto, pueden servir de término de comparación. Hecha una clase aparte con la lengua china, establece la división de las

formas posibles de las lenguas en flexionales, aglutinantes é incorporantes, tipos que se encuentran mezclados, con distinta proporción, en cada lengua real (1). A Humboldt se remonta la división de las lenguas en inferiores y superiores, formadas é informes, según la distinta manera de considerarse el verbo. Tampoco acierta á librarse del todo del prejuicio, relacionado con el primero, de que el lenguaje es algo objetivo ante el individuo que habla, separado é independiente de él, que se puede reavivar empleándolo.

El lenguaje como actividad. La forma interna.

Pero las cañas se tornan lanzas: junto á las viejas escorias aparece gallardo en su obra, un concepto nuevo del lenguaje. Precisamente por esto su obra no está exenta de contradicciones ni de titubeos y embarazos que se revelan típicamente hasta en su forma literaria, haciéndola obscura y penosa á las veces. El hombre nuevo, en Humboldt, critica al viejo, diciéndole: «hay que considerar las lenguas, no como producto muerto, sino como producción..... La lengua, en su realidad, es algo continuo y transitorio á cada momento. Hasta su conservación por medio de la escritura es siempre una conservación imperfecta, á guisa de momia; necesita que se haga sensible en ella la locución corriente..... Es el trabajo eternamente repetido por el espíritu para capacitar la expresión del pensamiento en el sonido articulado». La lengua es el modo de hablar. «La propia y verdadera lengua consiste en el acto mismo de producirla mediante el discurso; esto exige pensar en las investigaciones que quieren penetrar en la esencia viviente de la lengua. El descoyuntamiento en palabras y reglas es el artificio muerto del análisis científico» (2). El lenguaje no ha nacido por la necesidad de la comunicación externa; ha nacido por la necesidad interior de procurarse una intuición de las cosas. «Aun en sus comienzos es enteramente humano y se extiende, sin intención,



(1) *Verschiedenheit*, etc., págs. 308-310.
(2) Ob. cit., págs. 54-56.

á todos los objetos de percepción sensible y de elaboración interna..... Las palabras brotan espontáneamente del pecho, sin coacción y sin intención; no hay en desierto alguno hordas nómadas que no tengan sus cantos. El sér humano, como especie zoológica, es sér cantante que añade los pensamientos á los sonidos» (1). El hombre nuevo lleva á Humboldt á descubrir un fenómeno desconocido para los autores de gramática lógico-universales: la forma interna del lenguaje (*innere Sprachform*), que no es el concepto lógico ni el sonido físico, sino la visión subjetiva que el hombre se hace de las cosas, el principio de diversidad peculiar al lenguaje, fuera del sonido físico, de la obra de la fantasía y del sentimiento, la individualización del concepto. Llegar á la forma interna del lenguaje con el sonido físico es obra de síntesis interna, «y aqui, más que en otra cosa, recuerda el lenguaje el arte en los modos más profundos é inexplicables de su pensamiento. El escultor y el pintor casan la materia con la forma, y su obra se juzga favorable ó desfavorablemente, según que esta unión y compenetración íntimas sean obra del verdadero genio ó que la idea separada haya sido penosa y deslabazadamente transcripta á la materia mediante el buril ó el pincel» (2).

Lenguaje y arte en Humboldt.

Para Humboldt, el procedimiento del artista y el del sér que habla son comparables únicamente por analogía, y no se identifican como debieran identificarse. Por una parte, considera la palabra harto unilateralmente como medio del desarrollo del pensamiento (lógico); por otra parte, sus ideas estéticas, vagas y no siempre exactas, le impedían darse cuenta de tal identidad. De sus dos trabajos estéticos principales, el de la *Belleza masculina y femenina* (1795) parece escrito bajo la influencia de Winckelmann, con la antítesis entre belleza y expresión; el carácter específico sensual disminuye, según Humboldt, la belleza humana, que se afirma

(1) *Verschiedenheit*, etc., págs. 25, 73-74, 79.
(2) Ob. cit., págs. 105-118.

triunfando sobre las diferencias sexuales. El otro escrito, que deriva de la corriente iniciada por el *Hermann und Dorothee*, de Gœthe, define el arte como «representación de la Naturaleza por medio de la imaginación, y es representación bella precisamente porque es obra de la imaginación», metamorfosis de la Naturaleza elevada á su esfera más alta. El poeta extrae las imágenes del lenguaje, que está hecho de abstracciones (1). En su disertación lingüística, Humboldt distingue la poesía de la prosa, entendiendo estos dos conceptos en sentido filosófico, y no según la distinción empírica de lenguaje suelto y ligado, periódico y métrico. «La poesía da la realidad en su apariencia sensible, como se siente exterior é interiormente; pero no se preocupa de lo que la convierte en realidad, sino que rechaza de sí tal carácter de propósito. Presenta la apariencia sensible á la imaginación y, por medio de ella, conduce á la contemplación de un todo artísticamente ideal. La prosa, por el contrario, busca precisamente sus raíces en la realidad, aproximándose á la existencia mediante tales raíces, siendo éstas el hilo que las une. Une, por ende, intelectualmente, hechos con hechos y conceptos con conceptos, tendiendo á su reunión objetiva en una idea» (2). La poesía precede á la prosa; antes de producir la prosa, es necesario que el espíritu se forme en la poesía (3). Pero junto á estas profundas y exactas observaciones, Humboldt considera á los poetas como á perfeccionadores del lenguaje; á la poesía, como perteneciente únicamente á movimientos extraordinarios (4), y nos hace dudar de si realmente ha afirmado claramente y confirmado después que el lenguaje es siempre poesía y que la prosa (ciencia) es distinción, no de forma estética, sino de contenido, de forma lógica.

---

(1) ZIMMERMANN, *G. d. Æsth.*, págs. 533-544.
(2) *Verschiedenheit*, etc., págs. 236-238.
(3) Ob. cit., págs. 239-240.
(4) Ob. cit., págs. 205-206, 547, etc.

H. Steinthal. Independencia de la forma lingüística con relación á la lógica.

Las contradicciones de Humboldt sobre el concepto del lenguaje fueron deshechas por el mejor de sus partidarios, Steinthal. Reanudando, con el auxilio que le suministraba la labor de su maestro, la tesis de que el lenguaje pertenece, no á la Lógica, sino á la Psicología (1), Steinthal sostuvo, en 1855, una brillante polémica con el hegeliano Becker, autor de los *Organismos del lenguaje* y uno de los últimos lógicos de la gramática, el cual deducía todo el material de las lenguas sánscritas de doce conceptos cardinales. No es cierto—afirmó Steinthal—que no se pueda pensar sin la palabra; piensa el sordomudo con los signos, piensa el matemático con las fórmulas; en algunas lenguas, como en el chino, la parte plástica es indispensable al pensamiento en medida igual, si no mayor, que la parte fónica (2). Aquí, tal vez, no pensaba en el signo, y no formulaba ciertamente la autonomía de la expresión respecto al pensamiento lógico, ya que los ejemplos que él aduce confirman que, si se puede pensar sin palabras, no se puede pensar sin expresiones (3). Pero demostraba con eficacia más adelante que concepto y palabra, juicio lógico y proposición son incomparables. La proposición no es el juicio, sino la representación *(Darstellung)* del juicio, y no todas las proposiciones representan juicios lógicos. Las divisiones lógicas de los juicios—las relaciones de los conceptos—no tienen correspondencia en la división gramatical de las proposiciones. «Hablando de una forma lógica de la proposición se incurre en contradicción semejante á la en que incurriría el que hablase del ángulo de un círculo ó de la periferia de un triángulo». El que habla, en tanto habla, tiene lenguaje y no pensamientos (4).

---

(1) *Grammatik logik und Psychologie, ihre Principien u. ihr Verhältn z. Einand.*, Berlín, 1855.

(2) Ob. cit., págs. 153-158.

(3) *Teoria*, págs. 28-30.

(4) *Gram. Log. u. Psych.*, págs. 183 y 195.

Identidad del problema del origen y de la naturaleza del lenguaje.

Libertado, de esta suerte, el lenguaje de toda dependencia de la Lógica; proclamado una vez más el principio de que la lengua produce sus formas independientemente de la Lógica, con plenísima autonomía (1); purificada la teoría de Humboldt de los resíduos de la gramática lógica de Port-Royal, Steinthal torna á investigar el origen del lenguaje, reconociendo, de acuerdo con el maestro, que la cuestión del origen del lenguaje es la de su naturaleza, la de su génesis psicológica y, mejor aun, la del puesto que adquiere en el desenvolvimiento del espíritu. «No existe, en materia de lenguaje, diferencia entre la creación originaria *(Urschöpfung)* y la que se repite cotidianamente» (2). El lenguaje pertenece á la vasta clase de los movimientos reflejos, pero con esto se indica un solo lado, pero no la cualidad propia. Movimientos reflejos y sensaciones tiene el animal, como el hombre. Pero en el animal, los sentidos «son puertas amplias á través de las cuales la Naturaleza externa entra como en asalto y con tal fuerza dentro del alma que la sujeta y le hace perder la independencia y el movimiento libre». En el hombre nace el lenguaje porque el hombre es resistencia contra la Naturaleza, dominio del propio cuerpo, libertad. «El lenguaje es liberación; aun hoy sentimos que, cuando hablamos, nuestra alma se alivia, se liberta de un peso». El hombre, en la situación que precede inmediatamente á la producción del lenguaje, debe ser concebido como compañero «del modo más vivo, de todas las sensaciones é intuiciones que su alma recibe con movimientos corporales, actitudes, mímicas, gestos y especialmente con sonidos y sonidos articulados». ¿Qué le falta para hablar? Una sola cosa, la más importante acaso; si tiene intuición, la intuición de la intuición ó, lo que es igual, la forma interna del lenguaje. La palabra tiene conexión con ella. El hombre no elige el sonido, lo posee y lo tie-

(1) *Einleitung i. d. Psych. u. Sprachwissenschaft* (2.ª ed., Berlín, 1881), pág. 62.

(2) *Gramm., Log. u. Psych.*, pág. 231.

ne por necesidad, instintivamente, sin intención, sin arbitrio (1).

Ideas erróneas sobre el arte en Steinthal. Fracaso de la unión de la Lingüística con la Estética.

No es éste el lugar de examinar detalladamente el pensamiento de Steinthal en todas sus partes, y las distintas fases, no siempre progresivas, que atravesó el autor, especialmente después que trabajó en colaboración espiritual con Lazarus, cultivando á la vez la Etnopsicología (*Völkerpsychologie*) como parte de la cual consideraban la lingüística entre otras (2). Pero reconociéndole el gran mérito de haber dado coherencia á las ideas de Humboldt, y de haber separado netamente y por primera vez la función lingüística de la del pensamiento lógico, hay que advertir que tampoco Steinthal se dió cuenta de la identidad de la forma interna del lenguaje, de lo que él llamó intuición de la intuición ó apercepción, y la fantasía estética. La Psicología herbartiana, que cultivaba Steinthal, no le sugería punto de apoyo para tal identidad. Herbart y sus secuaces, separando la Lógica de la Psicología, como ciencia normativa ó reguladora, no acertaban ni á discernir exactamente los límites verdaderos entre sentimiento y formación espiritual, entre psiquis y espíritu, ni á ver que el pensamiento lógico es una de tales formaciones espirituales, actividad, no código de leyes intrínsecas. Ya sabemos el concepto que tenían de la Estética; para ellos era un código de bellas relaciones formales. Y bajo el influjo de tales doctrinas, Steinthal consideró el Arte como embellecimiento de pensamientos, y por ende, la lingüística como ciencia de la palabra, y la Retórica ó Estética como cosa distinta de aquélla, como ciencia de hablar bien y bellamente (3). «La Poética y la Retórica—dice en uno de sus libros—difieren de la

---

(1) *Gramm. Log. u. Psych.*, págs. 285, 292, 295-306.

(2) STEINTHAL, *Ursprung d. Sprache* (4.ª edic., Berlín, 1888), páginas 120-124; M. LAZARUS, *Das Leben der Seele* (Berlín, 1876-1878), volumen II; la rev. dirigida por ambos, *Zeitschrift f. Völkerpsych. u. Sprachwiss.*, desde 1860 en adelante.

(3) *Gramm. Log. u. Psychol.*, págs. 139-140-146.

Lingüística porque deben hablar de otras cosas muy importantes antes de llegar al lenguaje. Aquellas disciplinas, por ende, tienen solamente una sección lingüística que sería la última parte de la Sintaxis. Por lo demás, la Sintaxis tiene un carácter completamente distinto de la Retórica y de la Poética; la una se ocupa solamente de la corrección (*Richtigkeit*) de la lengua; las otras estudian la belleza ó armonía de la expresión (*Schönheit oder Angemessenheit des Ausdrucks*): la primera tiene principios exclusivamente gramaticales; las otras consideran cosas que están fuera de la lengua, por ejemplo, la disposición del orador y otras semejantes. Para decirlo claramente; la Sintaxis es al Estilo, á la ciencia del Estilo, como la consideración gramatical de la cantidad de las vocales á la retórica (1). Que hablar valga tanto como hablar bien y bellamente, ya que cuando no se habla ni bellamente ni con perfección verdaderamente no se habla (2), y que la renovación completa del concepto del lenguaje, hecha por Humboldt y por él, debe repercutir en las ciencias afines, Poética, Retórica y Estética, transformándolas al unificarlas, fueran cosas que Steinthal no pensó nunca. Así es que, después de tanta labor y de tantos análisis sutiles, la unificación de lenguaje y poesía, la identificación de ciencia del lenguaje y ciencia de la poesía, la equivalencia de Lingüística y Estética, tenía su forma menos imperfecta en los proféticos aforismos de Juan Bautista Vico.

---

(1) *Einleit.*, págs. 34-35.
(2) *Teoria*, capítulo último.

CAPÍTULO XIII

Estéticos alemanes de menor importancia

Desde las páginas de pensadores metódicos y severos como Scheleiermacher, Humboldt y Steinthal, se vuelve con amargura á las producciones de los metafísicos de profesión, de los colegas y discípulos de Schelling y de Hegel que, en esta época, especialmente hacia la mitad del siglo XIX, no cesan de parir y de formar un andamiaje de gruesos y pesados volúmenes. Con fastidio, casi con disgusto, se pasa de aquella ciencia que ilumina el entendimiento, á algo que oscila entre el charlatanismo y la fantasmagoría, entre la borrachera de palabras y fórmulas vacías y el deseo de despistar á los demás.

Estéticos menores de la escuela metafísica.

¿Á qué conduce eso de manchar una historia general de la Estética (que, ciertamente, tiene que ocuparse de las aberraciones de la verdad, pero debe considerar sólo aquéllas que sean representativas de las escuelas y de las épocas) con las teorías de Krause, de Tranhdorff de Weisse, de Deutinger, de los Oersted, de los Zeising, de los Eckardt y de tantos otros manipuladores de manuales y sistemas? De éstos casi ninguno surgió del nativo país tudesco (solamente Krause fué importado á la siempre desventurada España) (1); deben, pues, dejarse confiados á la memoria ó mejor, al rápido

Krause, Trahndorff, Weisse y otros.

(1) Véase el prólogo del Sr. Unamuno, pág. 22.

olvido de sus connacionales. Para Krause (1), humanitario, librepensador, todo es organismo, todo es belleza; por ende, la belleza es organismo y el organismo belleza: la Esencia, ó sea Dios, es uno, libre y entero, y una, libre y entera es la belleza. No hay sino un artista solo, Dios, y una sola arte, la divina. La belleza de lo finito es la Divinidad ó también la semejanza con la Divinidad que aparece en lo finito. Lo bello pone en juego, conforme á sus leyes, la razón, el intelecto y la fantasía, y llena el ánimo de placer é inclinación desinteresados.—Tranhdorff (2), describiendo los distintos grados por los cuales el individuo trata de apoderarse de la esencia ó forma del universo, los grados del sentimiento, de la intuición, de la reflexión y del presentimiento, y notando lo insuficiencia del simple conocimiento teórico y la necesidad de que se le añada el querer, el querer que puede *(Können)* en sus tres grados de Aspiración, Fe y Amor, considera la Belleza en el Amor, grado supremo: la Belleza es, pues, el Amor que se comprende á sí mismo.—Cristiano Weisse (3) como Trahndorff, trató de conciliar el Dios cristiano con la filosofía hegeliana; para él, la idea estética es superior á la idea lógica y conduce á la Religión, á Dios; la idea de la Belleza que existe fuera del universo sensible, es la realidad del concepto de belleza. Como la idea de la divinidad es el Amor absoluto, así la de la Belleza se encuentra verdaderamente en el amor. La misma conciliación hizo el teólogo católico Deutinger (4). Lo bello nace, según él, del poder *(Können)*. Es actividad paralela á la del conocimiento de la verdad y á la de la actuación del bien. Donde el conocimiento es receptivo, el poder es un movimiento de dentro á fuera, que se apodera de

(1) *Abriss der Æsthetik*, post., 1837; *Vorlessung, üb. Æsth.* (1828-1829) post., 1882.

(2) *Æsthetik*, Berlín, 1827.

(3) *Æsthetik*, Leipzig, 1830; *System d. Æsth.*, lecciones. post., ivi, 1872.

(4) *Kunstlehre*, Ratisbona, 1845-1846 *(Grundlinien einer positiven Philosophie*, vols. II y V.

la materia y le imprime el sello de la personalidad. Una intuición interna é ideal, la Idea; una externa, materia formable: la potencia de hacer compenetrar lo interno y lo externo, lo visible y lo invisible, lo ideal y lo real: he aquí lo Bello. Oersted (conocido naturalista danés cuyas obras se tradujeron al alemán obteniendo, en aquel tiempo, gran éxito en Alemania) (1) definió lo bello como la Idea objetiva, en el momento en que se contempla subjetivamente, la Idea expresada en las cosas, en cuanto se revela á la intuición. Zeising (2) por una parte se puso á explorar los misterios del oro y por otra á meditar sobre lo Bello, que consideraba como una de las tres formas de la Idea: la Idea que se desarrolla en el objeto y sujeto, la Idea como intuición, lo Absoluto que aparece en el mundo y se concibe intuitivamente por el espíritu. Eckardt (3), queriendo hacer una Estética deísta que evitase á la vez la transcendencia unilateral del deísmo y la inmanencia unilateral del panteísmo, sostenía que hacía falta comenzarla, no por el sentimiento del contemplador, no por la obra de arte, no por el concepto de lo bello, sino por el espíritu creador, por la fuente originaria de lo bello, por el artista, y como no se concibe el artista creador si no nos remontamos al genio creador más alto, á Dios, acudía, de esta manera, á la Psicología de Dios *(eine Psychologie des Weltkünstlers).*

Federico Teodoro Vischer.

Sin embargo, si la categoría de la cantidad tiene algún valor respecto de la de la calidad hay que hacer alguna mención algo más amplia de Federico Teodoro Vischer, el más opulento estético de Alemania, mejor aun, el estético alemán por excelencia. El cual, después de haber publicado en 1837 un libro sobre *Lo Sublime y lo Cómico, contribución al estudio de lo*

(1) *Der Geist in der Natur*, 1850-1851; *Neue Beiträge z. d. Geist i. d. Natur*, post. 1855.

(2) *Æsthetische Forschungen*, Francfort-sur-Maine, 1855.

(3) *Die theitische Begründung d. Æsthetik in Gegensaltz z. d. pantheistichen*, Jena, 1857; del mismo autor: *Vorschule d. Æsth.*, Karlsrbard, 1864-1865.

Bello (1) publicó además, desde 1846 á 1857, cuatro gruesos volúmenes sobre *La Estética como ciencia de lo Bello* (2), en los que, en centenares de parágrafos y de amplias observaciones, y subobservaciones, reunió un copioso arsenal de investigaciones estéticas, de materia extraña á la Estética y de materia extraña al universo pensable. Este trabajo de Vischer se divide en tres partes. La primera, Metafísica de lo Bello, se refiere al concepto de lo Bello en sí, independientemente del lugar y del modo de realización. La segunda parte considera los dos modos unilaterales de esta realización; el uno que carece de existencia subjetiva y el otro de objetiva. La tercera, teoría de las artes, estudia la unión de los dos momentos, del físico y del psíquico, del subjetivo y del objetivo, en el arte. Como se ve, la fábrica tiene su arquitectura, cualidad entonces muy loada junto á la facultad combinatoria ó constructiva. El concepto de la actividad estética en Vischer era el mismo que en Hegel, solo que empeorado. Para él, lo Bello no pertenece á la actividad teórica ni á la práctica, pues está colocado en una esfera serena, superior á tales antítesis, en la esfera donde se encuentran la Religión y la Filosofía, en la esfera del Espíritu absoluto (3). Pero separándose de Hegel, quiere que en primer lugar se coloque la Religión; en segundo, el Arte, y en tercero, la Filosofía. Precisamente colocar de una manera ó de otra los eslabones de la cadena, Arte, Religión y Filosofía, era cosa de grandes fatigas en aquellos días. Se ha observado que de las seis combinaciones posibles de los términos A. R. F. se tentaron cuatro: por Schelling, F. R. A.; por Hegel, A. R. F.; por Weisse, F. A. R.; por Vischer, R. A. F. (4). Pero como Vischer mismo (5) cita la opinión de Wirth, autor de un sistema de

(1) *Ueb. d. Erhabene u. Komische*, Stugart, 1837.

(2) *Æsthetik oder Wissenschaft d. Schönen*, Reutlingen-Leipzig y Stugart, 1846-1857, tres partes en 4 vols.

(3) *Æsth.*, introd., § § 2-5.

(4) Hartmann, *Dtsch. Æsth. s. Kant*, pág. 217 *n.*

(5) *Æsth.*, introd., § 5.

Etica (1), que optó por la quinta combinación, R. F. A., resulta solamente que no se empleó, quedando disponible la sexta combinación, A. F. R.; si es que algún genio desconocido no la adoptó y expuso en algún libro, pues es cosa probable que así sucediera.—Lo Bello, por ende, es la realización de la Idea y ésta no es el concepto abstracto, sino el concepto unido con su realidad. Ahora, que Vischer añade que la Idea se determina como especie *(Gattung)* y que toda idea de especie, aun la de grado más subalterno, es bella, siendo porción integrante en la totalidad de las ideas, pero que cuanto más alta está una idea, más grande debe ser su belleza (2). Y el grado más alto es la personalidad humana. «En este mundo espiritual, la Idea alcanza su verdadero significado, y se llaman ideas las grandes fuerzas morales motrices, á las cuales puede aplicarse el concepto de la especie, en el sentido de que están en sus esferas más restringidas como el género en sus especies ó individuos». A la cabeza de todas está la Idea moral: «el mundo de los fines morales é independientes está destinado á dar el más importante, el más digno contenido á lo Bello». Lo Bello, por lo demás, realiza este mundo en la intuición; así es que se excluye el arte de tendencias morales (3). Vischer, ora rebaja la Idea de Hegel á un simple concepto de clase, ora la aproxima á la idea del Bien, ora, con el maestro, hace de ella cosa distinta y superior á la vez del intelecto de la moralidad.

Otras direcciones.

El formalismo herbartiano fué desde el principio poco advertido y menos seguido todavía. Apenas si tuvo, gracias á Griepenkerl (1827) y á Bobrik (1834), algún intento de desarrollo y de aplicación de las rápidas alusiones á que se había limitado Herbart (4). Las lecciones de Schleiermacher, antes

(1) *Syptem der spekulativen Ethik*, Heibronn, 1841-1842.
(2) *Æsth.*, § § 15-17.
(3) Ob. cit., § § 19-24.
(4) GRIEPENKERL, *Lehrb, d. Æst.*, Brunswick, 1827; BOBRIK, *Freie Vorträge üb. Æsth.*, Zurich, 1834.

que se recogieran en un volumen, daban lugar á una serie de elegantes disertaciones (1840) de Ernesto Ritter (1), el historiador de la filosofía, en las cuales, por lo demás, sería difícil encontrar un progreso sobre el pensamiento de Schleiermacher, del cual ponía de relieve, no los aspectos más importantes de su teoría, sino sus ideas sobre la sociabilidad y la vida estética. Agudo crítico de la Estética alemana, desde Baumgarten en adelante, fué Guillermo Teodoro Danzel, el cual, entre otras cosas, se rebelaba oportunamente contra la pretensión de encontrar el pensamiento en las obras de arte. «¡Pensamiento artístico—escribía—malhadada frase que ha condenado á una época entera al trabajo de Sísifo de reducir el arte al pensamiento del intelecto y de la razón! El pensamiento de una obra de arte no es sino lo que se contempla de un modo determinado; no está representado, como se dice, en la obra de arte, sino que es la misma obra de arte. El pensamiento artístico no puede expresarse nunca con conceptos y palabras» (2). Pero la muerte tronchó en flor de juventud las risueñas esperanzas que Danzel hacía concebir para la ciencia y la historiografía de la Estética.

La Estetica de lo Bello de Naturaleza y la de la modificación de lo Bello.

La Estética metafísica post-hegeliana debe recordarse, sobre todo porque en ella se llegó al máximo desarrollo de dos teorías ó de dos extraños ayuntamientos de asertos arbitrarios y fantasmagóricos, la llamada teoría de lo Bello de Naturaleza y la de las modificaciones de lo Bello. Ninguna de las dos tenía nexo íntimo y necesario con aquella dirección filosófica, pero ambas tocaban con ella por motivos psicológicos é históricos. Motivo psicológico, el parentesco de los fenómenos de placer y dolor y de la exaltación mística, y aun respecto á lo bello de Naturaleza, la real cualidad estética (fantástica) de algunas representaciones que impropiamente se llaman observaciones de bellezas naturales. Motivo histórico, el hecho de que, durante siglos, se ha tratado muchas

(1) *Ueb. d. Principien d. Æsth.*, Kiel, 1840.
(2) *Ges. Aufs.*, págs. 216-221.

veces de placer y de dolor en los mismos libros en que se trataba de la ciencia del arte (1). Aquellos metafísicos, gente por lo general ingénua y tosca, hacían lo que se cuenta del maestro Paisiello, que al componer, en su precipitación, ponía en música hasta las observaciones del folleto; en las ganas de construir, aquellos metafísicos construían también todo lo que les suministraban los índices de los viejos libros caóticos.

Desarrollo de la primera teoría. Schelling, Solger, Hegel, Schleiermacher, Alejandro de Humboldt.

Comenzando por la teoría de lo Bello de Naturaleza, se encuentran mezcladas las observaciones sobre las cosas bellas naturales con las indagaciones de los filósofos antiguos sobre lo bello y especialmente con las efusiones de los neoplatónicos y de sus secuaces de la Edad Media y del Renacimiento (2). Esta materia se introdujo también en las Poéticas. Tesauro fué de los primeros que estudió en el *Cannocchiale aristotelico* (1654) las argucias, no sólo de los hombres sino de Dios, de los ángeles, de la Naturaleza y de los animales. Muratori (1707) habló de un bello de la materia, cómo serán «los dioses, una flor, el sol, un *regatuelo*» (3). Las observaciones sobre lo que está fuera del arte y es meramente natural, se encuentran en Crousaz, en André, y en todos aquellos escritores, principalmente ingleses, del siglo XVIII que disertaron elegante y empíricamente sobre lo bello y sobre el arte (4). Bajo la influencia de éstos, Kant separó, como sabemos, la teoría de lo bello de la teoría del arte, refiriéndose la belleza libre especialmente á los objetos naturales y á las producciones del hombre que reproducen bellezas naturales (5). El adversario de la Estética kantiana, Herder (1800) unificando espíritu y Naturaleza, placer y valor, sentimiento é intelecto, da lugar en gran parte á lo bello de Naturaleza.

---

(1) *Teoria*, págs. 101-107-113-114.

(2) Véase más arriba, págs. 206, 209, 217-18.

(3) *Cannocchiale arist.*, cap. 3; *Perfetta poesia*, l. I, págs. 6-8.

(4) Véase más arriba, págs. 312-328.

(5) Véase más arriba, pág. 340.

Cada cosa natural, según él, tiene una belleza propia, que es la expresión del *máximum* de sí misma; por eso, los objetos bellos se disponen sobre una escala ascendente de los contornos, colores y tonos, de la luz y del sonido, á las flores á las aguas, al mar, á los pájaros, á los animales terrestres y al hombre. Así el pájaro es «el conjunto de las propiedades y perfecciones de su elemento, una representación de su virtualidad, una criatura hecha de luz, sonido y aire, y, entre los animales terrestres, los más feos son los más semejantes al hombre, como el mono melancólico y triste, y los más bellos los de forma más precisa, bien construídos, libres, nobles, los que expresan la dulzura, los que finalmente, viven felices y en armonía con sí mismos, dotados de una perfección natural, dañosa al hombre (1). Schelling niega el concepto de un bello de Naturaleza; la belleza de la Naturaleza es puramente accidental y el arte da la norma para encontrarla y juzgarla (2). Solger excluye lo bello de Naturaleza (3) y así Hegel es original, no por el hecho de esta exclusión, sino por la inconsecuencia que resulta de haber excluído lo bello de Naturaleza y tratar luego ampliamente del tema. No se comprende bien si lo bello de Naturaleza no existe, según él, y que el hombre lo introduzca es la contemplación de las cosas, ó si se constituye un grado inferior pero real de lo bello de arte. «Lo bello de arte—dice Hegel—es más alto que el de Naturaleza; es la belleza nacida y renacida por obra del espíritu, y el espíritu sólo es verdad y realidad. Lo bello es de veras bello solamente cuando participa del espíritu y está producido por éste. Con esta significación, lo bello de Naturaleza aparece simplemente como reflejo de lo bello que pertenece al espíritu, como modo imperfecto é incompleto, el cual, substancialmente, está contenido en el mismo espíritu». Ninguno ha pensado nunca en exponer sistemáticamente la

(1) *Kaligone*, l. c., págs. 55-90.
(2) *System. d. transcend. Ideal.*, parte VI, § 2.
(3) *Vorles. üb. Æsth.*, pág. 4.

belleza natural; se ha hecho materia médica desde el punto de vista de los objetos naturales (1). Pero el segundo capítulo de la primera parte de la Estética se ha dedicado, precisamente, á lo Bello de Naturaleza, ya que para llegar á la idea de lo bello de arte según su totalidad, hay que reconocer tres grados: lo bello en general, lo bello de Naturaleza, cuyas deficiencias muestran la necesidad del arte y, en fin, el Ideal. «La primera existencia de la Idea es la Naturaleza: su primera belleza es la belleza de Naturaleza». Esta belleza—que tal es para nosotros, aunque no para Hegel—tiene diversos estados; en el primero, el concepto se exterioriza en la materialidad hasta desaparecer, como sucede en los fenómenos aislados, mecánicos y físicos; otro grado superior resulta de la unión de aquellos fenómenos en sistemas, como en el sistema solar, pero el concepto no llega á existir verdaderamente sino cuando se funde con los fenómenos orgánicos, con lo viviente. Lo viviente tiene, por lo demás, diferencias de bello y de feo; el *cerdo* que anda perezosamente y muestra su incapacidad para un rápido movimiento y para la actividad en general, desagrada también por su enorme holgazanería. Tampoco pueden llamarse bellos los anfibios, algunas especies de peces, los cocodrilos, los sapos, bastantes especies de insectos y particularmente los seres dudosos y equívocos, que constituyen el tránsito de una forma á otra, como el ornitorrinco, mezcla de pájaro y de cuadrúpedo (2). Bastan estos ejemplos de la doctrina hegeliana, relativo á lo bello natural. También Hegel discurre sobre la belleza externa de la forma abstracta; regularidad, simetría, armonía, es decir, sobre aquellos conceptos que constituían las supremas ideas de lo bello en el formalismo de Herbart. Schleiermacher, que elogiaba á Hegel porque excluía de la Estética lo bello natural, lo excluye, no verbal, sino seriamente de la suya, en la que considera solamente la perfección artística de la imagen

(1) *Vorles. üb. Æsth.*, I, págs. 4-5.
(2) Ob. cit., págs. 148-180.

interna, formada por la energía del espíritu humano (1). El llamado sentimiento de la naturaleza, que aumentó en el Renacimiento, con el *Cosmos* y con las demás obras descriptivas de Alejandro de Humboldt (2), desviaron la atención de las impresiones que despiertan los fenómenos naturales. Se escribieron entonces aquellas exposiciones sistemáticas de las bellezas naturales, que parecían imposibles á Hegel, aunque él mismo podrá servirnos de ejemplo; Bratranek, entre otros, escribió una *Estética del mundo vegetal* (3).

La Física estética en Vischer.

Pero el tratado más célebre y divulgado fué, precisamente, la obra de Vischer, que siguiendo las huellas de Hegel, consagró, como hemos visto, una sección de su Estética á la existencia objetiva de la Belleza, ó sea á la Belleza de Naturaleza y la bautizó, tal vez el primero, con el nombre característico de Física estética *(aesthetische Physik)*. La Física estética comprende la belleza de la naturaleza inorgánica: luz, calor, aire, agua, tierra; de la naturaleza orgánica con sus cuatro tipos de vegetales, con sus animales vertebrados é invertebrados; de la belleza humana, repartida en belleza genérica y belleza histórica. La belleza genérica se divide, á su vez, en las secciones de la belleza de las formas generales: edad, sexo, condición, amor, matrimonio, familia; de las formas especiales, razas, pueblos, cultura, vida política; de las formas individuales, temperamento y carácter de los individuos. La belleza histórica abraza la de la historia de la antigüedad—Oriente, Grecia, Roma—la de la Edad Media ó germanismo, y la de los tiempos modernos. Incumbe á la Estética, según Vischer, estudiar la historia universal para señalar los grados de belleza con arreglo á las distintas vicisitudes de la lucha de la libertad contra la Naturaleza, lucha que tiene lugar en la historia (4).

(1) *Vorles. üb. Æsth.*, introd.
(2) *Ansichten der Natur*, 1808; *Kosmos*, 1845-1858.
(3) *Æsthetik d. Pflanzenwelt*, Leipzig, 1853.
(4) *Æsth.*, § 341.

La teoría de las Modificaciones de lo Bello. Desde la antigüedad al siglo XVIII.

Pasando á estudiar las Modificaciones de lo Bello, hay que hacer constar que ya en los manuales de Poética, y especialmente en los de Retórica, desde la más remota antigüedad, se encuentran determinaciones más ó menos científicas de fenómenos y estados psicológicos. Así Aristóteles, en la *Poética*, esforzándose en determinar lo que es una acción ó un personaje trágico, hace una definición de lo cómico, y en la *Retórica* habla largamente del espíritu y de la argucia (1). Capítulos sobre la argucia y lo cómico contienen el libro *De oratore* de Cicerón y las *Instituciones* de Quintiliano (2). Se ha perdido el tratado de Cecilio sobre el estilo, pero subsiste otro, atribuído á Longino, cuyo título se tradujo en los tiempos modernos, *De la sublimidad* ó *De lo sublime*. En los escritores de los siglos XVI y XVII continúa esta mezcolanza, por la tendencia de imitar á los antiguos; en la *Argutezza* de Mateo Pellegrini (1639) y en el *Cannocchiale* de Tesauro, hay tratados completos sobre lo cómico. La Bruyère trataba de lo sublime (3) y Boileau daba importancia á la obra de Longino, traduciéndola. En el siglo XVIII, Burke indagó el origen de las ideas de lo bello y de lo sublime, derivando la primera del instinto de sociabilidad y deduciendo la segunda del de conservación; trató además de la fealdad, de la gracia, de la elegancia y de la especiosidad. Home, en sus divulgadísimos *Elements of criticism*, se ocupa de la grandeza, de la sublimidad, de lo ridículo, del espíritu, de la dignidad, de la gracia. Mendelssonh discurrió sobre lo sublime, sobre la dignidad y la gracia en las bellas artes. Mendelssonh, seguido en este punto por Lessing (4) y por muchos otros, considera algunos de tales fenómenos como sentimientos mixtos. Sulzer, en su Diccionario estético recogió todos estos conceptos, reunien-

(1) *Poet.*, 5, 13-14; *Rhet.*, III, 10, 18.
(2) *De orat.*, II, 54-71; *Inst. orat.*, VI, 3.
(3) *Caractères*, I.
(4) *Hamb. Dram.*, números 74-75.

do una rica biblioteca sobre la materia. Desde Inglaterra inmigró al continente, con nuevo significado especial, la palabra *humour*, que primero quería decir sencillamente «temperamento», «espíritu» ó «argucia» (agudeza) «(bellos humores» en Italia; en el siglo xvii hubo en Roma una Academia que se llamó de los *Humoristas)*. Voltaire, que introdujo esta palabra en Francia, escribía en 1761: *Les anglais ont un terme pour signifier cette plaisanterie, ce vrai comique, cette gaieté, cette urbanité, ces saillies, qui échappent à un homme sans qu'il s'en doute; et ils rendent cette idée par le mot* humour..... (1). Lessing distinguía el *humour* del *Laune* (capricho) de los alemanes (2); igualmente, Herder (1769) sostenía, frente á Riedel, la distinción de los dos términos que éste había confundido (3).

Kant y los post-kantianos.

Los filósofos, que encontraron estas cosas revueltas en los mismos libros, primero filosofaron en torno á ellos, sin pretender introducir en ellos un lazo artificioso de necesidad lógica. Kant que, siguiendo el ejemplo de Burke, había disertado, en 1764 sobre lo bello y sobre lo sublime, notaba ingénuamente, en un curso de lógica (1771), que bello y estético no son términos idénticos, porque «á la Estética pertenece también lo sublime» (4). En la *Crítica del juicio*, tratando de lo cómico en una digresión, que es uno de sus más hermosos análisis psicológicos (5), coloca «la Analítica de lo sublime» junto y á la par de la «Analítica de lo bello» (6). Es de advertir que antes de la publicación de la tercera critica, Heydenreich llegase por sí mismo á la teoría de lo sublime, que está contenida en aquélla (7). ¿Pensó alguna vez Kant en fundir verdaderamente lo bello y lo sublime, deducién-

(1) Carta al abate D'Olivet, 20 Agosto 1761.
(2) *Hamb. Dramat.*, núm. 93 en *Werke*, ed. cit., XII, págs. 170-171, *n.*
(3) *Kritische Wälder*, en *Werke*, ed. cit., IV, págs. 182-86.
(4) Schlapp, ob. cit., pág. 55.
(5) *Kr. d. Urth.*, Anmerkung, § 54.
(6) Ob. cit., l. II, § § 23-29.
(7) *System d. Æsth.*, introd., pág. xxxvi, *n.*

dolos de un concepto único? No parece que así fuera. Cuando declara que el principio de lo bello debe ser buscado fuera de nosotros y el de lo sublime en nosotros, viene tácitamente á reconocer que los dos objetos son desemejantes. Poco después (1805) el discípulo de Schelling, Ast, afirmó la necesidad de reducir el dualismo kantiano, como él decía, de lo bello y lo sublime (1); otros censuraban á Kant que hubiera tratado lo cómico, no con método metafísico, sino psicológico. Schiller escribió una serie de disertaciones sobre lo trágico, sobre lo sentimental, sobre lo ingénuo, sobre lo sublime, sobre lo patético, sobre lo trivial, sobre lo bajo y sobre la dignidad y la gracia con sus variaciones: lo fascinante, lo majestuoso, lo grave, lo solemne. Otro artista, Juan Pablo Richter, trató extensamente del espíritu y del humor que él llamaba cómico romántico, sublime al revés *(umgekehrte Erhabene)* (2).

El culminar de este desenvolvimiento.

Que todos estos conceptos son extraños á la Estética, ya lo declaró Herbart, en virtud de su principio formalista, atribuyéndolos á la obra de arte, pero no á la belleza pura (3), y por razones mucho más sólidas, en virtud de su sana concepción del arte, Schleiermacher. Este observaba, entre otras cosas: «Suelen considerarse lo bello y lo sublime como dos especies de perfección artística. Nos hemos habituado de tal modo á la unión de tales conceptos, que hay que hacer un esfuerzo para convencerse de lo mal coordinados que están y cómo no bastan para formular el concepto de la perfección artística», y lamentaba que los mejores estéticos, en lugar de demostraciones, hicieran, en cambio, descripciones retóricas. «Esto—decía él—no es justo» *(keine Richtigkeit)* y por ende excluía tal materia de su Estética (4). Pero otros filósofos se obstinaban en querer hallar una conexión entre conceptos tan distintos y llamaron en su auxilio al pensamiento dialéctico. De esta dialéctica aplicada á los conceptos empíri-

(1) *System der Kunstlehre*; cfr. Hartmann, ob. cit., pág. 387.
(2) *Vorschule d. Æsth.*, caps. 6-9.
(3) Véase pág. cap. X, 2.ª parte.
(4) *Vorles. üb. Æsth.*, págs. 240 y siguientes.

cos estaban contagiados todos, y señales de tal contagio pueden advertirse en el gran enemigo de la dialéctica, en Herbart, cuando, para explicar la unión de las distintas ideas estéticas en lo bello, recurrió á la fórmula de «perder en regularidad para ganarla de nuevo» (1). Schelling dijo que lo sublime es lo infinito en lo finito y lo bello lo finito en lo infinito, añadiendo que lo sublime, en su carácter absoluto, comprende lo bello y lo bello lo sublime (2). El ya citado Ast hablaba de un elemento masculino y positivo, que es lo sublime, de uno femenino y negativo que es lo gracioso y lo agradable, y de un contraste y lucha entre los dos. La sistematización de aquellos conceptos distintos y su unión con el concepto de lo bello, se fueron desenvolviendo más y más cada vez y hacia la mitad del siglo XIX adoptó dos formas diversas á las que tenemos que referirnos.

Doble forma de la teoría. La supremacía de lo feo. Solger, Weisse y otros.

La primera forma es la de la supremacía de lo feo. Cómico, sublime, trágico, humorístico, fueron considerados como casos de una guerra de lo Feo contra lo Bello, el cual, venciendo constantemente, se remonta, por efecto del contraste, á manifestaciones cada vez más elevadas y complejas. Otra forma es la del tránsito de lo abstracto á lo concreto, según la cual, lo Bello no sale de su abstracción, no se convierte en esta ó en aquella belleza concreta, sino particularizándose en lo cómico, trágico, sublime, humorístico, etc. La primera forma se encuentra bastante desenvuelta en Solger, fautor de la Ironía romántica, pero su precedente histórico está en aquella teoría estética de lo Feo, que otro romántico, Federico Schlegel, había desarrollado por primera vez (1797). Hay que advertir que, para Schlegel, el principio del arte moderno no es lo bello, sino lo característico y lo interesante; de aquí la importancia que daba á lo picante, á lo emocionante *(frappant)*, á lo extraordinario, á lo cruel, á lo feo (3). Solger

(1) Cfr. Zimmermann, *G. d. Æsth.*, pag. 788.
(2) *Philos. d. Kunst*, §§ 65-66.
(3) Cfr. Hartmann, *Deutsch. Æsth. s. k.* págs. 363-364.

intentó una conexión dialéctica; el elemento finito y terreno—escribe—puede ser disuelto y aniquilado en el divino. Este aniquilamiento es lo trágico. O también, el elemento divino puede ser corroido por el terreno y en esto consiste lo cómico (1). A partir de Solger, continuaron en esta dirección Weisse (1830) y Ruge (1837). Según Weisse, la fealdad es la «existencia inmediata de la belleza», la cual se traspasa en lo sublime y en lo cómico. Según Ruge, el esfuerzo para la conquista de la Idea, la Idea que se busca á sí misma, es lo sublime; cuando buscándose, en lugar de hallarse, se pierde, se obtiene lo feo; cuando, por el contrario, torna á ganarse á sí misma y desde que lo feo resurge á nueva vida, se obtiene lo cómico (2). Un tratado completo sobre lo Feo publicaba Rosenkranz (1853) (3), con el título de *Estética de lo Feo*, desarrollando tal concepto precisamente como concepto medio entre lo bello y lo cómico, siguiéndolo desde sus principios á aquella «especie de perfección» que aparece en lo satánico. De lo común *(Gemeine)* que es lo pequeño, lo débil, lo bajo, y de las subespecies de lo bajo, lo usual, lo casual, lo arbitrario y lo tosco, Rosenkranz pasa á describir lo repugnante dividido en lo repulsivo, en lo muerto ó vacío y en lo horrible, y así, de división en división, subdivide lo horrible en lo nauseabundo y en lo malo; lo malo en lo delictuoso, en lo espectral, en lo diabólico, y lo diabólico en lo demoníaco, en lo extragónico y en lo satánico. Combate como trivial la concepción de que lo feo da relieve á lo bello y justifica la introducción de aquél en el arte, con la necesidad que el arte tiene de representar la Idea en su totalidad; pero, por otra parte, afirma que lo feo no se encuentra sobre el mismo pie de lo bello, y que si lo bello puede subsistir por sí solo, no puede subsistir lo feo, teniendo que reflejarse en aquél (4).

(1) *Vorles. üb. Æsth.*, pág. 85.
(2) *Neue Vorschule d. Æsth.*, Halle, 1837.
(3) K. ROSENKRANZ, *Æsthetik des Hässlichen*, Königsberg, 1853.
(4) *Æsth. d. Hässl.*, págs. 36-40.

El tránsito de lo abstracto á lo concreto. Vischer.

La segunda forma prevaleció con Vischer. «La Idea, dice—y valga esto como muestra de su concepto—se escapa de la tranquila unidad, en la que se encontraba fundida con la imagen, va más allá que ésta y afirma frente á ella, que es finita, la propia infinitud». Esta rebelión contra el elemento sensible, este ir más allá, es lo sublime. «Pero lo Bello pide completa satisfacción por esta turbación de la armonía; el derecho violado por la imagen debe restablecerse y esto puede suceder únicamente mediante una contradicción nueva, esto es, por la posición negativa que la imagen asume hacia la Idea, oponiéndose á la compenetración con ella y afirmándose sin ella como un todo». Este segundo momento es lo cómico, negación de una negación (1). Aun más rico y complicado aparece este proceso en Zeising, el cual compara las modificaciones de lo Bello á la refracción de los colores. Las tres modificaciones principales, sublime, atrayente y humorístico, responden á los colores principales: violeta, anaranjado y verde; las tres secundarias, bello puro, cómico y trágico á los colores rojo, amarillo y azul. Cada una de estas seis modificaciones—como los grados de lo feo en Rosenkranz—estalla, como fuego de artificio, en tres irisaciones; lo bello puro, en lo decoroso, noble y agradable; lo atrayente, en lo gracioso, interesante y picante; lo cómico, en lo bufonesco, solazable y burlesco; lo humorístico, en lo barroco, caprichoso y melancólico; lo trágico, en lo conmovedor, patético y demoníaco; lo sublime, en lo glorioso, majestuoso é imponente (2).

La leyenda del caballero Purobello.

Todos los libros de Estética de aquella época están llenos de esta leyenda, *chanson* ó *roman* del caballero Purobello *(Reinschön)* y de sus aventuras, narradas según una doble versión. En la una, Purobello está obligado á dejar el ocio en que dormita, por la mefistofélica obra tentadora de lo feo, el cual le hace dar una serie de tropezones de los que se levanta victoriosamente; sus victorias y sus progresos, sus Maren-

(1) *Æsth.*, §§ 83-84, 154-155.
(2) *Æsth.*, *Forsch.*, pág. 413.

go, Austerlitz y Jena, se llaman Sublime, Cómico, Humorístico, etc. Según otra versión, Purobello, hastiado de la vida solitaria, se procura para su distracción, adversarios y enemigos y se deja vencer por éstos, pero, al dejarse vencer, *ferum victorem capit:* transforma y alumbra á sus enemigos con sus propias luces. Sería inútil buscar en la tan traída y llevada teoría de los estéticos alemanes, llamada de las Modificaciones de lo Bello, algo que no fuera esta mitología artificial, esta leyenda sin ingenuidad y de origen literario, esta historieta mediocremente insulsa.

CAPÍTULO XIV

La Estética en Francia, en Inglaterra y en Italia en la primera mitad del siglo XIX

Movimiento estético en Francia. Cousin, Jouffroy.

El movimiento filosófico alemán desde el último cuarto del siglo XVIII á la primera mitad del XIX, á pesar de sus muchas y graves culpas, que debían provocar enérgica reacción inmediatamente, es tan notable, tan imponente en su conjunto, que merece justamente el primer puesto en la historia del pensamiento europeo de aquel período, reduciendo á lugar secundario la producción filosófica contemporánea de los demás países. Consideración es ésta que puede aplicarse, más que á la Filosofía en general, á la Estética en particular, Francia, que estaba sumida en el sensualismo de Condillac y su escuela, no estaba en sazón, á principios del siglo, de valorar convenientemente la actividad espiritual del arte. Apenas aparece un reflejo del espiritualismo transcendente de Winckelmann en las teorías de Quatremère de Quincy, el cual, criticando á Eméric-David, crítico á su vez de lo bello ideal y fautor de la imitacion de la Naturaleza (1), sostenía que las artes del dibujo tienen por objeto la belleza pura, sin carácter individual, el hombre y no los hombres (2). Algún

(1) Eméric-David, *Recherches sur l'art du statuaire chez les anciens*, París, 1805 (trad. ital. Florencia, 1857).

(2) Quatremére de Quincy, *Essai sur l'imitation dans les beaux arts* 1823.

sensualista como Bonstetten, hacía estériles esfuerzos para comprender el proceso peculiar de la fantasía en la vida y en el arte (1). El principio de una revolución y la fundación de la ciencia estética francesa quiere hacerse remontar, por los secuaces del espiritualismo universitario francés, á 1818, cuando Víctor Cousin tuvo en la Sorbona, por primera vez, un curso sobre la Verdad, la Belleza y el Bien (que luego publicó en el volumen del mismo título, tantas veces reimpreso) (2). Pero es harto pobre aquel curso de Cousin, á pesar de la influencia kantiana. Rechazando la identidad de lo bello con lo agradable y con lo útil, sustituyóla con una triple belleza, física, intelectual y moral, la última de las cuales sería la pura belleza ideal que tiene su fundamento en Dios. El arte expresa la Belleza ideal, lo infinito, Dios; el genio es la potencia creadora; el gusto, una mescolanza de imaginación, de sentimiento y de razón (3). Frases de académico, pomposas y vacías, y por ende, afortunadas. De mayor valor es el curso de Estética de Teodoro Jouffroy, desenvuelto en 1822 ante un reducido auditorio y publicado después de la muerte de su autor en 1843 (4). Jouffroy admite una belleza de expresión que se observa en el arte y en la naturaleza humana; una belleza de imitación, que consiste en la exactitud con que se reproduce el modelo; una belleza de idealización que lo reproduce intensificando una cualidad determinada, haciéndola más significativa, y finalmente, una belleza de lo invisible ó del contenido, que consiste en la fuerza (física, sensible, intelectual, moral) que se nos presenta simpática. Negación de este bello simpático es lo feo; especies ó modificaciones, lo sublime y lo gracioso. Jouffroy, como se advierte, no logró aislar el fenómeno propiamente estético; en

(1) *Recherches sur la nature et les lois de l'imagination*, 1887.

(2) *Du Vrai, du Beau et du Bien*, 1818, varias veces rehecho (23.ª edición, París, 1881).

(3) Ob. cit., lec. 6-8.

(4) *Cours d'Esthétique*, Damiron, París, 1843.

lugar de analizarlo y de sistematizarlo científicamente, se limitaba á poco más que á aclaraciones sobre el empleo de la palabra. No se dió cuenta ni entendió nunca verdaderamente que expresión, imitación é idealización son la misma cosa, esto es, la función artística. Además tenía ideas muy curiosas, especialmente sobre la expresión. Si vemos, por la calle—escribía—un borracho con todos los síntomas más repugnantes de la embriaguez y una piedra informe, el borracho nos agrada porque tiene expresión y la piedra no, porque no la tiene. Al lado de Jouffroy, cuyas teorías erróneas ó poco sazonadas revelaban, sin embargo, un espíritu investigador, apenas si puede citarse á Lamennais (1) el cual, lo mismo que Cousín, consideraba el arte como manifestación de lo infinito por medio de lo finito y de lo absoluto por medio de lo relativo. El romanticismo francés, con De Bonald, De Barante y Madame Staël, definió la literatura como «expresión de la sociedad»; hizo resaltar, á impulso del influjo alemán, lo característico y lo grotesco (2); proclamó la independencia del arte en la fórmula «el arte por el arte». Tales afirmaciones, vagas y aforísticas, no lograron vencer, hablando filosóficamente, la vieja teoría de la «imitación de la Naturaleza».



Estética inglesa.

Continuaba en Inglaterra—y no se ha interrumpido nunca en ella—la psicología de la asociación, inepta para salir del sensualismo y para entender la fantasía. Dugald-Stewart (3) recurrió al miserable expediente de establecer dos formas de asociación; una de asociaciones incidentales; otra de asociaciones inherentes á la naturaleza humana y comunes á todos los hombres. Hasta Inglaterra llegó la influencia alemana, como puede verse, por ejemplo, en Coleridge, á quien se debe la introducción de un concepto más sano de

(1) *De l'art et du beau*, 1843-1846.

(2) Víctor Hugo, pref. al *Cromwell*, 1827.

(3) Dugald-Stewart, *Elements of the Philosophy of the human Mind*, 1837.

la poesía ó de su diferencia de la ciencia (1) (de cuya opinión participaba el poeta Wordsworth) y en Carlyle, que ponía la fantasía por encima del intelecto, llamándola «órgano de la Divinidad». El más notable ensayo inglés de aquel tiempo fué, tal vez, la *Defensa de la poesía* de Shelley (1821) (2), que contenía puntos de vista profundos, si bien poco sistemáticos, sobre la distinción entre razón é imaginación, prosa y poesía, sobre el lenguaje primitivo y sobre el poder de la objetivación poética, que encierra en sí «el recuerdo de los momentos mejores y más felices de las almas más excelentes y felices».

Estética italiana.

En Italia, donde ni Parini ni Foscolo habían sabido libertarse de la tiranía de las viejas teorías, aunque el segundo, en sus últimos escritos, apareciese, en varios respectos, como innovador de la crítica literaria (3), se publicaron, en la primera mitad del siglo XIX, muchos ensayos y tratados de Estética, la mayor parte inspirados en el sensualismo de Condillac, de boga en aquel entonces. Pero Delfico, Malaspina, Cicognara, Talia, Pascuali, Visconti, Bonacci y otros escritores pertenecieron á la historia particular, mejor aun, anecdótica de la filosofía en Italia. Sin embargo, á las veces, encuéntrase en ellos puntos de vista apreciables. Así Melchor Delfico (1818), después de ha-

---

(1) GAYLEY SCOTT, *An introd.*, págs. 305-306.

(2) P. B. SHELLEY, *A defense of Poetry* (en *Works*, Londres, 1880, vol. VII) (*).

(3) PARINI, *Principî de delle belle lettere applicati alle belle arti*, desde 1773 en adelante; FOSCOLO. *Dell'origine e dell'uffizio della letteratura*, 1809 y los *Saggi di critica*, compuestos en Inglaterra.

(*) Pocos libros de Estética contemporánea—inglesa y alemana—se han traducido al castellano: si el Sr. Menéndez Pelayo, con sus libros, que elogia tantas veces el autor de esta *Estética*, considerándolos como fundamentales, no hubiera aficionado á cierta clase de gentes á estos estudios, podría decirse que nadie en España se había ocupado de ellos. Hago esta nota para decir que el ensayo de *Shelley* está muy bien traducido al castellano, acaso por Leonardo Williams, pues no se consigna el nombre del traductor en el vol. *Shelley, Defensa de la poesía y otros ensayos*, Madrid. Biblioteca nacional y extranjera, Leonardo Williams, editor, Lista núm. 8, 1904.—Los otros dos ensayos traducidos del elegante crítico inglés son: *Del amor*, y *Discurso sobre las costumbres de los antiguos relativas al sujeto del amor*.—(N. del T.).

ber errado aquí y allá, se detiene en el principio de la expresión, observando que «si alguna vez se pudiera demostrar que la expresión forma siempre parte de la belleza, sería justa consecuencia considerarla como su verdadero carácter, esto es, como una condición sin la cual no podría existir y producirse en nosotros aquella agradable modificación que hace nacer el sentimiento de lo bello» y esto intentaba, por su parte, tratando de demostrar que todos los demás caracteres—orden, armonía, proporción, simetría, simplicidad, unidad y variedad—adquieren significación únicamente cuando se sujetan al principio de la expresión (1). Un crítico de Malaspina observaba, contra la definición que éste daba de lo bello «placer que nace de una representación» y contra la tripartición, corriente entonces, de la belleza en sensible, moral é intelectual, observaba, digo, que si la belleza es representación, no se comprende cómo pueda existir la belleza intelectual, que será inteligible, pero no representable (2). No hay que olvidar tampoco á Pascual Balestrieri, cultivador de ciencias médicas, el cual, en 1847, intentaba una especie de Estética exacta ó matemática, saliéndole el ensayo tan perfectamente bien, es decir, tan perfectamente mal, como á muchos otros celebrados escritores extranjeros. Se daba cuenta, al traducir sus cifras algebráicas en números, que aquellas fórmulas generales «satisfacen su objeto con una infinidad de sistemas de cifras diferentes» y que en el arte hay un elemento x «no arbitrario, sino desconocido» (3). Se hicieron entonces traducciones de trabajos alemanes; algunos, como las obras de los Schlegel, fueron dadas varias veces á la imprenta; se discutió y leyó la Estética de Bouterweck, influída por Kant y Schiller (4). Colecchi expuso maravillosa-



(1) M. DELFICO, *Nuove ricerche sul Bello*, Napoli, 1818, cap. 9.

(2) MALASPINA, *Delle leggi del Bello*, Milano, 1828, págs. 26, 233.

(3) P. BALESTRIERI, *Fondamenti di Estetica*, Napoli, 1847.

(4) FRIEDRICH BOUTERWECK, *Æsthetik*, 1806, 1815 (3.ª ed. Göttingen, 1824-25)

mente las ideas estéticas kantianas (1). Un cierto Lichtenthal adaptó, en 1831, la Estética de Francisco Ficker, que otros tradujeron íntegramente (2). También se tradujo alguna cosa de Schelling, por ejemplo, el discurso sobre las relaciones entre las artes plásticas y la Naturaleza.

Rosmini y Gioberti.

Pero no puede decirse con verdad que la Estética fuera investigada con seriedad en el despertar de la especulación filosófica italiana, debido á Galluppi, Rosmini y Gioberti. El primero habló incidentalmente y con propósitos de vulgarizaciones de los fenómenos estéticos (3). Ni siquiera Rosmini profundizó demasiado en la cuestión. En su sistema filosófico, era una sección de las Ciencias deontológicas, «que tratan de la perfección del ente y del modo de adquirir ó producir esta propiedad ó del modo de perderla» entre las que se comprendía la de lo «bello en universal» con el nombre de Calología, de la que era parte especial la Estética, que trataba de «lo bello en lo sensible»: una y otras debían ocuparse de los arquetipos de los entes» (4). Y en su estudio literario más extenso, que Rosmini consideraba como su Estética (5), en el ensayo sobre el Idilio (6), declara fin del arte, no la imitación de la Naturaleza, ni siquiera la intuición directa de los arquetipos, sino la reducción de las cosas naturales á sus arquetipos, que se gradúan en tres ideales: natural, intelectual y moral. Gioberti (7) está evidentemente bajo el influjo del idealismo alemán, del de Schelling especialmente. Lo bello es para él «la unión indivisible de un tipo inteligible con un elemento fantástico, hecha por obra de la imaginación». El fantasma es la

(1) O. Colecchi, *Questioni filosofiche*. vol. III, Napoli, 1843.

(2) P. Lichtenthal, *Estetica ossia dottrina del Bello e delle arti belle*, Milano, 1831.

(3) *Elementi di filosofia* (5.ª edic., Napoli, 1846), II, págs. 427-476.

(4) *Sistema filosofico* di A. Rosmini Serbati (Torino, 1886), § 210.

(5) *Nuovo saggio sopra l'origine delle idee*, sec. V. p. IV, c. 5.

(6) *Sull'idillio e sulla nuova letteratura italiana (Opuscoli filosofici)* volumen I.

(7) V. Gioberti; *Del buono e del bello* (ed. de Florencia, 1857).

materia, y el tipo inteligible (concepto) es la forma en el sentido aristotélico (1). El elemento ideal predomina, por lo tanto, sobre el sensible y el fantástico; por eso el arte es propedéutica de la verdad y del bien. Sin razón ha separado Hegel lo bello de Naturaleza de la Estética; la belleza natural perfecta «es la correspondencia de la realidad sensible con la Idea que la informa y representa». Y como tal, la belleza «hace su aparición en el universo sensible durante el segundo período de la edad primordial, descrito detalladamente por Moisés en los seis días de la creación». A consecuencia del pecado original, se introdujeron en la Naturaleza la imperfección y la fealdad (2). De aquí se deduce la función del arte, que suple lo bello natural, cuya decadencia supone: recuerdo y profecía que se refieren á la época primitiva y á la época final del mundo. Como después del juicio universal tornará la belleza perfecta, «la sustitución orgánica, habilitando los resortes para contemplar lo inteligible en lo sensible y afinando todas sus potencias, hará más puro y exquisito el goce estético. La contemplación de la belleza perfecta será la beatitud de la fantasía, de la que Cristo dió un ejemplo inefable á sus discípulos cuando se les apareció visiblemente transhumanado, lleno de celeste beldad» (3). Como Schelling, Gioberti admitía un arte pagano y un arte cristiano, un bello «heterodoxo» — arte oriental y greco-italiano — imperfecto frente á un bello «ortodoxo» y entre los dos, como preparación al arte cristiano, un «bello semiortodoxo» (4). También intentaba Gioberti una doctrina de las modificaciones de lo bello y asignaba á lo sublime la parte de creador de la belleza. Lo bello es lo inteligible relativo de las cosas creadas, aprehendido por la imaginación; lo sublime es lo inteligible absoluto de tiempo, de espacio y de fuerza infinita, repre-

---

(1) *Del bello*, cap. 1.
(2) Ob. cit., cap. 7.
(3) Ob. oit., cap. 7.
(4) Ob. cit., caps. 8-10.

sentado ante la virtud fantástica. «La fórmula ideal, el Ente crea lo Existente, traducida al lenguaje estético, equivale á esta otra: el Ente, por medio de lo sublime dinámico, crea lo bello, y por medio del matemático lo contiene. Esta fórmula nos muestra la conexión ontológica y psicológica de la Estética en la ciencia primera». Lo feo entra en lo bello, ó como relieve y contraposición, ó para dar lugar á lo cómico, ó para pintar el esfuerzo del bien contra el mal. El ideal cristiano de la belleza artística es la figura del Hombre-Dios, unión absoluta de las dos formas de belleza, lo sublime y lo bello; expresión transfigurada é iluminada divinamente por el hombre (1). Aunque se separe y despoje el pensamiento de Gioberti de esta forma mitológica judáico-cristiana, no se obtiene un resíduo, por pequeño que sea, que tenga un valor científico.

Románticos italianos. Dependencia del arte.

Por otra parte, el movimiento literario italiano de aquel tiempo, además de renovarse, y envejecerse con ideas críticas particulares, tendía—aun por causas sociales y políticas harto conocidas—á considerar la literatura como instrumento práctico, divulgador de verdades históricas, científicas, religiosas y morales. Juan Berchet escribía (1816) que «la poesía camina á mejorar las costumbres humanas, á contentar las necesidades de la fantasía y del corazón, porque la poesía, semejante á cualquiera otro deseo, suscita en nosotros necesidades morales» (2), y Ermes Visconti, en el *Conciliatore* (1818), que debe subordinarse el fin estético «al fin eminente de todos los estudios, el perfeccionamiento de la humanidad, el bien público, el bien privado». Manzoni, que filosofó más tarde sobre el arte con los principios de Rosmini, decía, en la carta sobre el Romanticismo (1823), que «la poesía ó la literatura en general debe proponerse lo útil por objeto, la verdad por sujeto y el interés por medio» (3): ad-

(1) *Del bello* c. 4.

(2) G. Berchet, *Opere*, ed. Cusani, Milano, 1863, pág. 227.

(3) Palabras suprimidas en la edición de 1870.

virtiendo Manzoni, sin embargo, la indeterminación del concepto de la verdad, exigido por la poesía, se inclinó siempre, como puede verse en su discurso sobre la novela histórica, á identificarla con la verdad histórica y científica (1). Pedro Maroncelli substituía la fórmula del arte clásica «fundada en la imitación de la realidad, teniendo el deleite como objeto» con la de un arte «fundada en la inspiración que tiene la belleza como medio y como fin el bien», bautizada por él con el nombre de «cormentalismo», contrastando de este modo con la tesis del arte que tiene el fin en sí misma, tal como afirmaban Augusto Guillermo Schlegel y Víctor Hugo (2). Tommaseo definía la belleza «unión de muchas verdades en un concepto» en virtud de la fuerza del sentimiento (3). José Mazzini concibió siempre la literatura como mediadora de la idea universal, del concepto intelectual (4). Los románticos italianos que tanto se esforzaron por dar contenido y seriedad á una literatura frívola, fueron, pues, en teoría, por una reacción y equívoco harto naturales, enemigos perpétuos y constantes de toda dirección que tendiese á afirmar la independencia del arte.

---

(1) *Epistolario*, ed. Sforza, I págs. 285, 306, 308; *Discorso sul Romanzo storico*, 1845; *Dell'invencione*, dialogo.

(2) *Addizioni alle Mie Prigioni*, 1831 (en PELLICO, *Prose*, Firenze, 1858): véase las páginas sobre el *Conciliatore*.

(3) *Del bello e del sublime*, 1827; *Studi filosofici* (Venecia, 1840), vol. II, parte V.

(4) Chr. DE SANCTIS, *Lett. ital. nel. s.* XIX, ed. Croce, Napoli. 1896, págs. 427-431.

CAPÍTULO XV

Francisco de Sanctis

La independencia del arte recibía, por el contrario, en Italia, magnífica confirmación en la obra crítica de Francisco de Sanctis, que desde 1838 á 1848 tuvo en Nápoles una escuela privada de literatura, que enseñó en Turín y en Zurich desde 1850 á 1860, que después de 1870 fué profesor en la universidad de Nápoles y expuso sus doctrinas en ensayos críticos, en monografías, sobre los escritores italianos y en la clásica *Historia de la literatura italiana*. Nutrido primeramente de vieja cultura italiana en la escuela de Puoti y de los escritores extranjeros del siglo XVIII que se consideraron en Italia casi como de patrimonio nacional, y empujado por natural afición especulativa, se dió á investigar los viejos gramáticos y retóricos con el objeto de sistematizarlos, pero muy pronto se puso á criticarlos, á completarlos, á llenar sus vacíos. Juzgaba meramente empíricos á Fortunio, Alunno, Accarisio, Corso; algo mejores á Bembo, Varchi, Castelvetro, Salviati, con los cuales se había introducido en la Gramática el método que luego perfeccionaron Buonmattei, Corticelli, Bartoli, proclamando á Francisco Sánchez, el autor de la *Minerva*, «el Descartes de los gramáticos». Pero su admiración fué en aumento con las gramáticas filosóficas de Du Marsais, Beauzée, Condillac y Gérard. Siguiendo sus huellas y persiguiendo el ideal de Leibnitz, intentó una gramática lógica, advirtiendo, al intentar esta labor, la dificultad de reducir á prin-

Francisco de Sanctis. Desarrollo de su pensamiento.

cipios fijos (lógicos) las diferencias de las lenguas. Si en los teóricos franceses parecía alabar la habilidad de remontarse á las formas simples y primitivas, de «amo», á «soy amante», estaba contento sólo á medias de aquella habilidad; aquella descomposición de «amo» en «soy amante» debilita la palabra, la sustrae á toda la corriente que procede de la voluntad en acto» (1). Leyó y criticó por igual los tratadistas de Retórica y de Poética, desde los del siglo XVI, como Castelvetro y Torcuato Tasso (á quien, con gran escándalo de los literatos napolitanos, se atrevió á llamar «crítico mediocre»), hasta Muratori y Gravina «más agudo que exacto» y á los italianos del siglo XVIII, Bettinelli, Algarotti, Cesarotti. Las frías reglas de la razón no hallaron eco en De Sanctis; inculcó á los jóvenes que estudiaran frente á frente las obras literarias, recogiendo ingénuamente sus impresiones, haciendo de ellas el fundamento del juicio (2).

Influencia del hegelismo.

Los estudios filosóficos, que nunca se interrumpieron ni decayeron del todo en la Italia meridional y que progresaban en aquel entonces, hacían discutir con ardor las teorías sobre la belleza que habían penetrado por los Alpes en Italia, sin olvidar las italianas de Gioberti y de otros (3). Resurgía el estudio sobre Vico; comenzaban á llegar á Nápoles los volúmenes de la traducción francesa de la Estética de Hegel, hecha por Bénard (el primero en 1840, el segundo en 1843, los demás del 48 al 52). Los jóvenes, deseosos de renovación espiritual, se consagraban al estudio del alemán; el mismo De Sanctis tradujo en la cárcel—donde, como liberal, fué encerrado por el gobierno de los Borbones—la *Lógica* de Hegel y la *Historia de la literatura* de Rosenkranz. La nueva dirección crítica se llamaba filosofismo frente á la dirección gra-

(1) *Frammenti di scuola*, en *Nuovi saggi critici*, págs. 321-333. *La giovinezza di Fr. d. Sanctis* (autobiografía), págs. 62, 101, 163 y 166. (Citamos las obras de De Sanctis de la ed. estereot. de Nápoles, ed. Morano, 12 vols.).

(2) *La giovinezza di Fr. d. S.*, págs. 260, 261, 315 y 316.

(3) *Saggi critici*, pág. 534.

matical antigua y la romántica, vaga, exagerada é incoherente. A la nueva dirección se unió De Sanctis que fué uno de los primeros «hegelianos» de Nápoles. Como muestra de la transfusión del espíritu hegeliano en el suyo, se cuenta el hecho de que, leídos los primeros volúmenes de Bénard, De Sanctis, en el intervalo de tiempo que corrió hasta la publicación de los demás, adivinó y expuso en la escuela la continuación de la obra (1).

Huellas de idealismo metafísico y de hegelismo se observaron en sus primeros escritos y persisten, aquí y allá, en la terminología de los posteriores. En un discurso, anterior á 1848, consideraba como salvadora de la crítica aquella escuela filosófica que examina en las obras literarias «aquella parte absoluta..... aquella idea incierta que agita el espíritu de los grandes pensadores, hasta que sale fuera revestida de bellísima vestidura, pero siempre menos bella por sí misma» (2). En el prefacio á los dramas de Schiller (1850) escribía: «La idea no es pensamiento ni la poesía es razón cantada, como dijo un poeta moderno; la idea es, á un tiempo, necesidad y libertad, razón y pasión; la acción es su forma perfecta en el drama» (3). Hablaba en otro pasaje de la fe y de la poesía, absorbidas por el desarrollo de la filosofía; tesis—escribió algunos años después—que Hegel «con su pensamiento omnipotente, impuso á nuestra generación» (4). Se ejercitaba, en un artículo de 1856, en definir el humorismo «como forma artística que significa la destrucción del límite con la conciencia de tal destrucción» (5). Y para no pararnos en otros pormenores, diremos que la distinción que predomina en toda la obra crítica de De Sanctis, entre Imaginación y

(1) De Meis, *Comm. di Fr. d. S.* (en el vol. *In memoria,* Napoli, 1884. pág. 116).

(2) *Scritti varî,* ed. Croce, II, págs. 153-154.

(3) *Saggi critici*, pág. 18.

(4) Ob. cit., págs. 226-228; *Scritti varî,* II, págs. 185-187; cfr. II, página 70.

(5) Ob. cit., ed. Imbriani, pág. 91.

Fantasía, considerando esta última como verdadera y única facultad poética, le fué sugerida por Schelling y por Hegel *(Einbildungskraft y Phantasie)* así como de Hegel también proceden las frases de «mundo prosáico» «contenido prosáico», que De Sanctis emplea á las veces.

Crítica inconscia del hegelismo.

Para De Sanctis, la Estética hegeliana es algo así como un punto de apoyo para elevarse por encima de las polémicas y de los puntos de vista de las viejas escuelas italianas. Pasar de la retórica de los gramáticos á la de los metafísicos, falsificadores de la índole del arte, no era posible á un espíritu fresco y clarividente como el suyo. De Hegel extrajo todo el jugo vital de sus doctrinas, haciendo, de éstas, interpretaciones correctas y atenuadas. Se mantuvo inaccesible contra todo lo formalista, pedantesco y arbitrario del pensamiento de Hegel y á la postre se rebeló abiertamente.

Consignemos algún ejemplo de estas reducciones y atenuaciones, que son cambios y reducciones fundamentales. «La fe se ha marchado, la poesía ha muerto»—escribía en 1856 Hegel—«ó para decirlo mejor—y aquí es él, De Sanctis, el que corrige—la fe y la poesía son inmortales, lo que se ha marchado es el particular modo de ser de ambas. La fe brota de la convicción, la poesía surge de la meditación; no se han muerto, aunque se han transformado» (1). Distinguía, ciertamente, la fantasía de la imaginación, pero la fantasía era para él, no la facultad mística de percepción transcendente, la intuición intelectual de los metafísicos alemanes, sino, sencillamente, la facultad de síntesis y creación del poeta, opuesta á la imaginación, que reune particulares y materiales y que siempre tiene algo de mecánico (2). Cuando los estudiosos de Vico y de Hegel entendían las teorías de éstos como la exaltación del conceptoen el arte, De Sanctis respondía «que el concepto no existe en el arte, ni en la naturaleza,

(1) *Saggi critici*, pág. 228: cfr. *Scritti varî*, II, págs. 70.
(2) *Storia della lett.*, I, págs. 66-67; *Saggi critici*, págs. 98-99; *Scritti varî*, I, págs. 276-278, 384.

Imag. y fantasía

ni en la historia. El poeta obra inconscientemente y no ve el concepto, sino la forma, en la que está envuelto y como perdido. Si el filósofo, por vía de abstracción, puede extraer el concepto de la forma y contemplarlo en su pureza, este proceso es precisamente el contrario del que se da en el arte, en la naturaleza y en la historia. Y afirmaba que no comprende á Vico quien no diga que cuando extrae conceptos y tipos ejemplares de los poemas homéricos, hace obra, no de crítico de arte, sino de historiador de la civilización; Aquiles es artísticamente Aquiles y no la fuerza ú otra abstracción cualquiera (1). Así es que su polémica se dirigió primeramente contra las malas interpretaciones de lo que él llamaba el verdadero pensamiento hegeliano y que era, por lo general, no otra cosa sino la corrección que el mismo De Sanctis hacía, más ó menos conscientemente, del pensamiento de Hegel. Bien pudo vanagloriarse, en sus últimos años, diciendo que aun en el período del fanatismo napolitano por Hegel, «en el tiempo en que Hegel era dueño del campo, hizo sus reservas, no aceptando su apriorismo, su trinidad y sus fórmulas» (2).

Críticas de la Estética alemana.

De Sanctis adoptó también una posición de independencia con relación á los estéticos alemanes. Los puntos de vista de Guillermo Schlegel, progresivos en la época que vieron la luz, le parecían anticuados: Schlegel—escribía en 1856—se esfuerza en «elevarse sobre la crítica ordinaria que trataba, por lo común, de versos, frases y elocuciones, pero se pierde en el camino sin tropezar con el arte; Schlegel acierta en la probabilidad, en el decoro, en la moral, en todo, menos en el arte» (3). Viviendo por vicisitudes de la vida en tierra alemana, fué compañero, en el Politécnico de Zurich, nada menos que de Teodoro Vischer. ¿Qué juicio podía formular De Sanctis del pesadísimo escolástico hegeliano que, saliendo sudo-

(1) *La giovinezza di Fr. d. S.*, págs. 279, 313-314, 321-324.

(2) *Scritti varî*, II, pág. 83: cfr. pág. 274.

(3) Ob. cit., I, págs. 228-236.

roso y cansado de las fatigas sistemáticas que hemos descrito páginas atrás, sonreía desdeñosamente de la poesía, de la música, de la decadente raza italiana? «Yo—decía De Sanctis—di con mis huesos en aquellas tierras con mis opiniones y con mi presunción, y me reía de su sonrisa. Ricardo Wagner me parecía un corruptor de la música y nada me parecía más antiestético que la Estética de Vischer» (1). Del deseo de enderezar los entuertos de Vischer, de Adolfo Wagner, de Valentín Schmidt y de otros filósofos y eruditos alemanes, surgieron aquellos cursos, que explicó en Zurich, ante un público internacional (1858-1859), sobre Ariosto y Petrarca, los dos poetas nuestros peor tratados por aquellos públicos, porque no son reductibles á fórmulas filosóficas. Entonces se dibujó en su mente el tipo del crítico alemán, que contrapuso al crítico francés, deficiente por otro lado. «El francés no se detiene en la teoría; va derecho al sujeto; siente en su razonamiento el calor de la impresión y la sagacidad del observador; no sale nunca de lo concreto; adivina las calidades del ingenio y del trabajo y estudia al hombre para comprender al escritor»; su degeneración consiste en que sustituye el arte con la noticia histórica del escritor ó de la época. «El alemán, por el contrario, á fuerza de manejar una cosa la conoce de tal suerte que te la tritura y despedaza; amasa tinieblas de cuyo seno surgen, de cuando en cuando, resplandores vivísimos; hay en su interior un fondo de verdad de gestación lenta. Ante un trabajo de arte, quiere aferrar y sorprender lo que hay en él de más impalpable y fugaz. Nadie como él te habla de vida y de mundo viviente, y nadie como él se complace tanto en descomponerle, desarticularle, generalizarlo. Así, destruído lo particular, puede mostrarte, como resultancia última de este proceso, último en apariencia, pero en sus efectos preconcepto y *à priori*, una forma para todos los piés, una medida para todos los trajes». «En la escuela

(1) *Saggio sul Petrarca*, nuova edizione a cura di B. Croce, págs. 309 y siguientes.

alemana domina la metafísica y la historia en la francesa» (1). Por aquel tiempo (1853) escribió para una revista piamontesa un artículo sobre la filosofía de Schopenhauer (2), que entonces se ponía de moda. Es una crítica concluyente; el mismo Schopenhauer confiesa que «aquel italiano» le había «sorbido *in succum et sanguinem*» (3). ¿Qué valor daba á las infinitas argucias que sobre el arte había escrito Schopenhauer? Expuestas sus doctrinas se limita á hacer algunas, pocas, referencias del libro del tercero, «donde encuentra una exagerada idea estética» (4).

Rebelión definitiva contra la Estética metafísica.

Pero la resistencia y oposición templadas contra los partidarios del concepto y contra los románticos italianos, moralistas y místicos—criticó á Manzoni, Mazzini, Tommaseo y Cantú (5)—se trocaron en abierta rebelión en un escrito sobre la crítica del Petrarca (1868) en el cual se critica y satiriza del modo más enérgico aquella falsa dirección. «Según estas escuelas—dice hablando de las de Hegel y Gioberti—lo real, lo viviente es arte cuando traspasa su forma ó revela su concepto ó la idea pura. Lo bello es manifestación de la idea. El arte es lo ideal, una cierta idea. El cuerpo se sutiliza y se trueca ante la contemplación del artista en sombra del espíritu, hermosa veladura. El mundo poético está poblado de fantasmas y el poeta, el eterno *rêveur*, va como el hombre alucinado, ve los cuerpos y ve los aspectos que se transforman ante él. No sólo los cuerpos se reducen á formas y fantasmas, sino que éstos y aquéllos se convierten en manifestaciones libres de toda idea y de todo concepto. La teoría del ideal ha sido empujada á su última

---

(1) *Saggi critici*, págs. 361-363; cfr. á propósito de Klein, *Scritti varî*, I, páginas 32-34.

(2) Ob. cit., «Schopenhauer y Leopardi», págs. 246-299.

(3) SCHOPENHAUER, *Briefe*, ed. Grisebach. págs. 405-506; cfr. páginas 381-383, 403-404, 438-439.

(4) *Saggi critici*, pág. 269 *n*.

(5) Cfr. *Scritti varî*, I, págs. 39-45 y *Letter. ital. nel. secolo* XIX, lecciones, ed. Croce, págs. 241-243; 427-432.

victoria, á la disolución del mismo fantasma, al concepto como concepto, haciendo de la forma un mero accesorio». «Ha sucedido que lo vago, lo indeciso, lo ondulante, lo vaporoso, lo celeste, lo aéreo, lo velado, lo angelical, han sido reverenciados en las formas del arte, y en la crítica están de moda lo bello, lo ideal, lo infinito, el genio, el concepto, la idea, lo verdadero, lo suprainteligible y lo suprasensible, el ente y lo existente, y tantas otras genialidades, encerradas en fórmulas casi tan bárbaras como las escolásticas, de las cuales nos habíamos librado con tantos esfuerzos». Todo esto, en lugar de caracterizar el arte, indica precisamente lo contrario del arte, la veleidad é impotencia artísticas que no saben matar las abstracciones y sorprender la vida. Si lo bello y lo ideal significan lo que aquellos filósofos pretenden, «la esencia del arte no es lo ideal, ni lo bello, sino lo viviente, la forma; también lo feo pertenece al arte porque en la Naturaleza vive también lo feo; fuera del reino del arte se encuentran únicamente lo informe y lo deforme. La Taide de Malebolge es más viva y más poética que Beatriz, cuando es alegoría pura y responde á combinaciones abstractas. ¿Lo bello? Decidme, pues, si hay alguna cosa más bella que Yago, forma surgida de lo más profundo de la vida real, tan llena, tan concreta, tan justa en todas sus partes y en todas sus gradaciones, una de las figuras más bellas del mundo poético. Si luego «fijándonos en la idea, en el concepto, en lo bello real, moral é intelectual, confundiendo la verdad moral y filosófica con la verdad poética», «se llama fea una gran parte del mundo poético, ó se le da el pasaporte únicamente como contraste, antagonista relieve de lo bello y se acepta á Mefistófeles como antítesis de Fausto y á Yago como antítesis de Otelo» en este caso se imita á «la buena gente que creía, *in illo tempore*, que los astros están en su sitio para servir de candelabro á la tierra» (1).

La teoría propia de De Sanctis.

La teoría estética propia y definitiva de De Sanctis surge completamente de esta crítica de la más alta manifestación

(1) *Saggio sul Petrarca*, intr. págs. 17-19.

que él conoció de la Estética europea. Esta teoría surge precisamente del contraste: «Si en la antecámara del arte—dice—queréis una estatua, valéos de la forma y estudiad y mirad en ella, que ella es el principio del arte. Ante la forma aparece lo que aparece antes de la creación, el caos. Claro es que el caos es cosa muy respetable y que su historia es muy interesante; la historia no ha dicho todavía su última palabra sobre este mundo anterior de elementos en gestación. También el arte tiene su mundo anterior; también el arte tiene su geología nacida ayer y apenas esbozada, ciencia *sui generis* que no es Crítica ni Estética. Aparece la Estética cuando aparece la forma, en la que aquel mundo está velado, fundido, olvidado y perdido. La forma es la forma misma como el individuo es el individuo mismo, y no hay teoría más destructora del arte que aquélla que nos habla con tanta insistencia de belleza, manifestación, vestidura, luz y velo de la verdad y de la idea. No es apariencia el mundo estético, sino substancia, precisamente la substancia y lo viviente; su criterio, su razón de ser no está más que en esta sola expresión: «yo vivo» (1).

El concepto de la forma.

Pero la forma de De Sanctis no era ni la forma «en el sentido pedantesco en que se entendió hasta fines del siglo XVIII», esto es, lo primero que sorprende el observador superficial, las palabras, el período, los versos, esta ó aquella imagen (2), ni la forma en sentido herbartiano, derivación metafísica de aquélla. «La forma no es *à priori*, no es algo que viva con independencia y cosa distinta del contenido, como ornamento, apariencia, vestidura ó accesorio de éste, sino que está engendrada por el contenido activo en la mente del artista; á tal contenido, tal forma» (3). Entre forma y contenido existe analogía y diversidad. En la obra de arte se encuentra el contenido caótico que había en el espíritu del artista, «no como era, sino como ha llegado á ser con su va-

(1) *Saggio sul Petrarca*, págs. 29 y siguientes.
(2) *Scritti vari*, I, págs. 276, 277 y 317.
(3) *Nuovi saggi critici*, págs. 239-240 *n.*

lor, con su importancia, con su belleza natural, enriquecido y no despojado por aquella transformación». Por eso, el contenido es indispensable y está ligado á la forma concreta, pero la cualidad del contenido abstracto no determina la cualidad de la forma artística. «Si el contenido bello, importante, ha permanecido inactivo, flaco y quebradizo en la mente del artista, si no ha tenido suficiente potencia generatriz, si es débil ó falso, ó está viciado en su forma ¿á qué cantar sus alabanzas? En este caso, el contenido puede ser importante en sí mismo, pero no tiene valor como literatura y arte. Por el contrario, el contenido puede ser inmoral, absurdo, falso, frívolo; pero si en algún momento ó en circunstancias determinadas ha obrado poderosamente en el cerebro del artista, y se ha convertido en forma, aquel contenido es inmortal. Los dioses de Homero han muerto; la *Iliada*, no. Puede morir Italia y la memoria de güelfos y gibelinos, pero quedará la *Divina Comedia*. El contenido está sujeto á las vicisitudes históricas, nace y muere: la forma es inmortal» (1). De Sanctis creía firmemente en la independencia del arte, sin cuya base no hay Estética posible. Pero le parecía exagerada la fórmula del arte por el arte, si con ella se quería separar al artista de la vida, mutilar el concepto, reducir el arte á experiencia de mera habilidad (2).

De Sanctis, crítico de arte.

Para De Sanctis, el concepto de la forma era idéntico al de la fantasía, de la potencia expresiva ó representativa, de la visión artística. Esto vale tanto como precisar la tendencia de su pensamiento. De Sanctis no logró nunca fijar su propia teoría con rigor científico. En él, las ideas estéticas fueron algo así como el esbozo de un sistema no bien relacionado ni deducido. Junto al ardor especulativo, su alma sentía también otros ardores: entender lo concreto, gustar el arte, rehacer su historia efectiva, sumergirse en la vida práctica

(1) *Nuovi saggi critici*, l. c.

(2) Ivi; y cfr. *Saggio sul Petrarca*, pág. 182 y *Scritti varî*, I, páginas 209-212, 216.

forma = visión artística

y política; así fué educador, conspirador, periodista, hombre de Estado. «Mi mente tiende á lo concreto» solía decir De Sanctis. Filosofaba lo que era preciso para orientarse en los problemas del arte, de la historia, de la vida. Cuando procuraba la luz á su entendimiento y encontraba su punto de orientación, confortándose en la conciencia de su punto de obrar, volvía prontamente á lo particular y á lo determinado. Á un poder extraordinario para hacer suya la verdad en los principios más generales y elevados, unía un fuerte aborrecimiento para el pálido reino de las ideas, en las cuales, como un asceta, vive su soledad el filósofo. Como crítico é historiador de la literatura, no tiene rival. Quien lo ha comparado á Lessing, á Macaulay, á Sainte-Beuve ó á Taine, ha querido hacer un paralelo retórico. «Vos me hablais—escribía Gustavo Flaubert á Jorge Sand—de la crítica en vuestra última carta, diciéndome que desaparecerá en breve. Yo creo, por el contrario, que la crítica despunta apenas en el horizonte. Se hace ahora lo contrario de lo que antes se hacía en achaques de crítica, pero nada más se hace. En los tiempos de Laharpe, el crítico era gramático; en los de Sainte-Beuve y Taine es historiador (1). ¿Cuándo será artista, nada más que artista, pero verdaderamente artista? ¿Conocéis una crítica que se interese de la obra en sí, que se interese intensamente? Se analizan con gran sagacidad el ambiente histórico en que surge la obra y las causas que la han producido. Pero ¿y la poética inconsciente? ¿Dónde está? ¿Dónde la composición, el estilo? ¿Y el punto de vista del autor? De todo esto, nada. Para una crítica de tal linaje, se requieren gran imaginación y gran bondad, hablo de facultad de entusiasmo siempre pronta, y luego, gusto, cualidad rara hasta

(1) Véase el epígrafe de *Críticas de estética alemana,* en este mismo capítulo para recordar el juicio de De Sanctis sobre la crítica francesa, página 434.

(2) *Lettres à George Sand,* París. 1884 (Carta de 2 de Febrero de 1869) pág. 81.

en los mejores, tanto que ni se habla de ella» (2). De Sanctis es el único crítico—entre los que han intentado, naturalmente, la interpretación de grandes escritores y de completos periodos literarios—que responde dignamente al ideal suspirado por Flaubert. Ninguna literatura tiene, para sus producciones, un espejo tan grande como el que, para su desenvolvimiento literario, posee Italia en la *Historia* y en los demás estudios críticos de Francisco de Sanctis.

De Sanctis filósofo.

Pero el filosófo de arte, el estético, no corre parejas con el crítico y con el historiador literario. El uno es al otro como lo accesorio á lo principal. Las observaciones estéticas, desparramadas aforística é incidentalmente en las obras de De Sanctis, aparecen ora por un lado, ora por otro, según las ocasiones, y están expuestas con terminología poco constante y metafórica por lo general, lo que, á las veces, ha hecho creer en contradicciones é incertidumbres que realmente no existían en el fondo de su pensamiento, así que desaparece la apariencia y se fija la atención en los casos particulares que examinaba. La forma, las formas, el contenido, lo viviente, lo bello, lo bello natural, lo feo, la imaginación, el sentimiento, la fantasía, lo real, lo irreal y todos los demás términos que emplea con distinto sentido, requieren una ciencia que les sirva de apoyo y de donde se deriven. Quien se ponga á meditar sobre estas palabras, vé multiplicarse las dudas y los problemas, descubre huecos y lagunas por todas partes. Comparado con los pocos estéticos filosófos, De Sanctis es deficiente en el análisis, en el orden, en el sistema, impreciso en las definiciones. Sin embargo, largamente se compensa este defecto con el contacto continuo en que tiene al lector con las obras de arte reales y concretas, y con la intuición de la verdad que no le abandona nunca. Y tiene la atracción de aquellos escritores que, además de lo que dan, señalan y hacen entrever nuevas riquezas que conquistar. Pensamiento vivo, que se consagra á hombres vivos, prontos á elaborarlo y continuarlo.

CAPÍTULO XVI

La estética de los epigonos

Rebrote de la Estética herbartiana.

Cuando en Alemania se oyó el grito de «¡No más Metafísica!» y comenzó la furiosa reacción contra aquella especie de noche de Santa Valpurga, á la que los últimos hegelianos habían reducido ciencia y arte, los escolares de Herbart avanzaron y, con aire resuelto, parecían preguntar: —Pero ¿de qué se trata? ¿De una rebelión contra el idealismo y la Metafísica? ¡Pero si es precisamente lo que Herbart quería y se había propuesto hacer, medio siglo atrás! Ahora estamos aquí nosotros, sus legítimos herederos, y queremos ser vuestros aliados. Fácil será una inteligencia mutua. Nuestra Metafísica está de acuerdo con la teoría atómica, nuestra Psicología con el mecanismo, nuestra Ética y Estética con el hedonismo... Es muy probable que Herbart, si no hubiera muerto en 1841, hubiera desdeñado á estos escolares suyos que adoraban la popularidad, estimaban en poco la Metafísica é interpretaban naturalísticamente sus reales, sus representaciones, sus ideas, todas sus más altas investigaciones.

En este período en que gozó de alguna fortuna aquella escuela, también la Estética herbartiana trató de engordar, adquiriendo alguna lozanía y algún peso, para no hacer una figura demasiado pobre junto á aquellos gordos «cuerpos de ciencia», que trajeron al mundo los idealistas. El más notable del grupo fué Roberto Zimmermann, profesor de filosofía

en la Universidad de Praga y luego en la de Viena, el cual, después de haber merodeado algunos años alrededor de cuestiones estéticas, publicó (1865) su *Estética general, como ciencia de la forma* (1), habiéndole hecho preceder de una amplia historia de la Estética (1858).

Roberto Zimmermann.

Esta Estética formalista, que nació con tan malos auspicios, fué una mezcla de servil fidelidad aparente y de infidelidad substancial. Partiendo de la unidad ó, mejor, de la subordinación de la Ética y Estética á una Estética general, y definiendo esta última como «ciencia que trata de los modos por los cuales un concepto cualquiera puede conquistar derechos á la aprobación ó á la desaprobación—distinta de la Metafísica, ciencia de lo real, y de la Lógica, ciencia del recto pensar—Zimmermann consideraba aquellos modos en la forma ó, lo que es igual, en la relación recíproca de los elementos. Un simple punto matemático en el espacio, una simple impresión del oído, ó de la vista, un simple tono, no son agradables ó desagradables; la música enseña que el juicio de lo bello y de lo feo se refiere siempre á la relación de varios tonos, de dos tonos al menos. Ahora bien: la deducción debe establecer las relaciones ó, lo que es igual, las formas generales agradables. Los elementos de una imagen, que son, á su vez, representaciones, pueden entrar en relación, según su fuerza—cantidad—ó según su índole—cualidad.—De aquí nacen los dos grupos de formas estéticas de cantidad y formas estéticas de cualidad. Según las primeras, gusta lo fuerte—grande—junto á lo débil—pequeño—y disgusta éste junto á aquél. Según las otras, agrada lo que es predominantemente idéntico por cualidad—armónico—y desagrada lo que es predominantemente diverso—inarmónico.—El predominio de la identidad no puede llevarnos á la identificación completa, en cuyo caso cesaría la misma



(1) *Allgemeine Æsthetik als Form-Wissenschaft*, Viena, 1865; cfr. en el *Konversations-Lexicon* de Meyer (edic. 4.ª) el artículo *Æsthetik*, escrito por Zimmermann.

armonía. De la forma armónica se deduce el placer de lo característico y de la expresión. En efecto, ¿qué es lo característico sino la relación de predominante identidad entre la cosa y su modelo? Pero si la semejanza predominante en la distinción da lugar al acuerdo *(Einklang)*, por otra parte la forma inarmónica cualitativa es como tal desagradable y hace necesaria una solución. Es fácil percatarse de que Zimmerman, como hace entrar, de golpe y porrazo, lo característico entre las relaciones formales puras, alterando profundamente, de esta suerte, el pensamiento primitivo de Herbart, así también, de golpe y porrazo, introduce en la belleza pura las variaciones ó modificaciones de lo bello, aprovechándose de la tan desdeñada dialéctica de Hegel. De aquí una solución. Si la solución se verifica con la sustracción artificiosa de algo en lugar de la imagen desagradable, se quita, á buen seguro, la causa del desagrado, estableciéndose la tranquilidad (no el acuerdo: *Eintracht*, *nicht Einklang)*, pero se consigue la forma simple de la corrección; hay, pues, que modificar ésta con la imagen verdadera, para obtener la forma de la compensación *(Ausgleichung)*. Si la imagen verdadera es agradable en sí, se obtiene la forma de la compensación definitiva *(abschliessende Ausgleich)*. Con ella se agota la serie de las formas posibles. ¿Qué es entonces lo Bello? Es la conexión de todas estas formas: un modelo *(Vorbild)* que tenga grandeza, plenitud, orden, acuerdo, corrección, compensación definitiva, y se nos aparezca en una copia *(Nachbild)* de la forma de lo característico.



Dejando á un lado la aproximación artificiosa que Zimmermann establece entre lo sublime, lo cómico, lo trágico, lo irónico, lo humorístico y las formas estéticas, importa advertir, para reconocer en cuál de los siete cielos nos han transportado, que estas formas estéticas generales se refieren al arte, á la Naturaleza y á la moralidad. Estos varios dominios se constituyen mediante la aplicación de las formas estéticas generales á contenidos determinados. Aplicadas á la Naturaleza, se obtiene la bella Naturaleza, el cosmos; aplica-

das á la representación, el espíritu bello *(Schöngeist)* ó fantasía; aplicadas al sentimiento, el bello ánimo *(schöne Seele)* ó el gusto; aplicadas á la voluntad, el carácter ó virtud. Por una parte, la belleza natural; por otra, la humana, y en ésta, por un lado, la belleza de la representación, el fenómeno estético en sentido estricto (el arte), y por otro, la belleza del querer ó moralidad; entre las dos bellezas, en fin, el fenómeno del gusto, común á la Ética y á la Estética. La Estética en sentido estricto, la teoría de la representación bella, determina la belleza de las representaciones, divididas luego en tres clases: belleza de la conexión espacial ó temporal—artes plásticas;—belleza de la representación sensitiva—música;—belleza de los pensamientos—poesía. Con la tripartición de lo bello en plástico, musical y poético, termina la Estética teórica, á que se limita Zimmermann.

Vischer contra Zimmermann.

Vischer, contra quien iba dirigida la obra de Zimmermann, por ser el mayor representante de la Estética hegeliana, se prestó al juego, respondiendo y criticando á Zimmermann. Supo reirse á las espaldas de su adversario, á propósito del significado que éste daba al símbolo, definido como el objeto «en torno al cual se adhieren las formas bellas». Un pintor pinta una zorra sencillamente, para pintar un fragmento de la naturaleza animal. No es así en efecto; esto es un símbolo, porque el pintor «emplea líneas y colores para expresar algo que no son colores ni líneas». «Tú crees que yo soy una zorra—dice el animal pintado—pero no es así, te equivocas. Yo soy, por el contrario, un animal tragón; soy un ejemplo, hecho por el pintor, de tantas ó cuantas gradaciones de gris, blanco, amarillo y rojo». Mejor supo burlarse aún del entusiasmo de Zimmermann por el valor estético del sentido del tacto. ¡Lástima grande—escribía éste—que no nos sea dable experimentar un placer tan vivo! «Tocar el torso de Hércules en reposo, los miembros sinuosos de la Venus de Milo ó del Fauno de Barberini, debe dar á la mano una voluptuosidad comparable sólo al goce del oído al seguir las admirables fugas de Bach ó las delicadas melodías

de Mozart». Por algo definía Vischer la Estética formalista «unión barroca de Misticismo y Matemáticas» (1).

Nadie pareció contento de Zimmermann. Hasta Lotze, que no era ciertamente enemigo implacable de las ideas de Herbart, le criticó en su *Historia de la Estética en Alemania* (1868) y en otros escritos. Pero Lotze no supo contraponer al formalismo más que una variación del viejo idealismo metafísico. «¿Quién querrá persuadirse seriamente—escribía contra los formalistas—de que la desarmonía del espíritu, expresada en la correspondiente desarmonía de la apariencia externa, tiene igual valor que la aparición armónica de un contenido armónico, solamente porque, en ambos casos, la relación formal del acuerdo es respetada?» ¿Quién querrá persuadirse «de que la forma humana agrada solamente por sus relaciones formales estereométricas, sin relación alguna con la vida espiritual que se agita dentro? Los tres reinos de los fenómenos, de las leyes y de los valores aparecen divididos en la realidad empírica, y aunque se unan en el sumo Bien, en el Bien en sí, en el Amor vivo del Dios personal, en el Deber ser, fundamento del Sér, nuestra razón no puede establecer ni conocer esta conexión. Solamente nos la revela la Belleza porque está en estrecha relación con lo Bueno y con lo Santo y reproduce el ritmo de la divina ordenación y del gobierno moral del universo. El fenómeno estético no es intuición, ni siquiera concepto, sino idea que ofrece lo esencial de un concepto en la forma del fin con relación al fin último. El arte, como belleza, «encierra el mundo de los valores en el mundo de las formas» (2). La lucha entre la Estética del contenido y la de la forma, siendo protagonistas Zim- Lotze.

(1) *Kritische Gänge*, VI, Stugart, 1873, págs. 6, 21, 32.

(2) *Geschichte d. Æsth. i. Deutschl.*, passim, esp. págs. 27, 97, 100, 125, 147, 232, 234, 265, 286, 293, 487; *Grundzüge der Æsth.*, (póstumo, Leipzig, 1844) §§ 8-13; y los dos escritos juveniles: *Ueb. d. Begriff. d. Schönheit*, Gottinga, 1845 y *Ueb. d. Bedingungen d. Kunstchönheit.* ivi 1847.

mermann, Vischer y Lotze, llegó á su mayor animación en Alemania, entre 1860 y 1870.

Tentativas de conciliación entre la Estética de la forma y la Estética de contenido.

Pero las mentes se inclinaban á alguna conciliación. La conciliación fué columbrada por un joven doctor, Juan Schmitd, el cual, en su tesis de habilitación (1875), observó que, con todo respeto hacia Zimmermann y Lotze, le parecía: *a)* que ambos estaban en el error, porque confundían los distintos significados de la palabra «belleza», y hablaban de un absurdo como lo bello y lo feo de lo naturalmente determinado, de lo que está fuera del espíritu; *b)* que Lotze añadía, siguiendo á Hegel, otra imposibilidad de un concepto intuído ó de una intuición conceptualizada; *c)* que, finalmente, no se percataban de que la cuestión estética no está sobre la belleza ó la fealdad del contenido abstracto ó de la forma entendida como conjunto de relaciones matemáticas, sino sobre la de la representación. Forma, pues, pero «forma concreta llena de contenido» (1). La palabra de Schmidt, si no siempre rigorosa y profunda, rica de buen sentido, fué mal acogida. Es fácil—se le respondió—identificar la belleza con la perfección artística, pero el punto escabroso de la cuestión está en ver si, además de aquella perfección, hay otra belleza dependiente de un supremo principio, cósmico ó metafísico. Una solución como la que propuso Schmidt pareció una tosca petición de principio (2). Se buscó la solución en otra cosa, en cocinar un plato en el que entrasen, para todos los gustos, un poco de formalismo y un poco más de contenido, aunque, en general, predominase este último.

Entre los herbartianos se contaban los moderados. Cuando Zimmermann se metió á defensor del formalismo más rígido, algunos, entre ellos Nahlowsky, sostuvieron que no había pensado precisamente Herbart en excluir de la Estéti-

---

(1) *Leibnitz u. Baumgarten*, Halle, 1875, págs. 76-102.

(2) G. Neudecker, *Studien z. Gesch. d. dtschen Æsth. s. Kant*, páginas 54-55.

ca el contenido (1). También fueron moderados Volkmann y Lazarus (2). En otro campo, Carriere (3), y más aun, el mismo Vischer, en una autocrítica que escribió sobre su vieja *Estética*, hacían consideraciones más amplias sobre las formas. Para Vischer lo bello se transformaba ahora «en la vida que aparece armónicamente» y que, cuando aparece en el espacio, se llama forma: Toda belleza debe tener forma, circunscripción *(Begrenzung)* en el espacio y en el tiempo, medida, regularidad, simetría, proporción, propiedad, que constituyen sus momentos cuantitativos, y el momento cualitativo, la armonía, que incluye dentro de sí la variedad y el contraste y es el más importante de todos (4).

Carlos Köstlin.

Una Estética conciliadora con preminencia formalista intentó Carlos Köstlin (5) profesor de Tubinga y colaborador de la *Estética* de Vischer, en la parte concerniente á la teoría musical. Köstlin está bajo la influencia de Schleiermacher, Hegel, Vischer y Herbart, pero me parece, para decir verdad, que no entiende exactamente á ninguno de sus predecesores. El objeto estético tiene, según él, tres exigencias: plenitud y variedad de imaginación *(anregende Gestaltenfülle)*, contenido interesante, y forma bella. Bajo la primera se reconocerá apenas, tan extrañamente representada está, la inspiración *(Begeisterung)* de Schleiermacher. El contenido interesante, es lo que toca al hombre, lo que se conoce y lo que no se conoce, lo que se ama y lo que se odia, y es relativo al individuo, según las circunstancias en que se encuentre. El interés por el contenido se añade al valor de la forma; es, en una palabra, el segundo valor, sobre el que hemos visto discurrir á

(1) Polémica en la *Zeitschr. f. exacte Philos.* (órgano de los herbartianos), años 1862-1863, II, págs. 309 y siguientes; III, págs. 384 y siguientes; IV, págs. 26 y siguientes, 199 y siguientes, 300 y siguientes.

(2) Volkmann, *Lehrbuch der Psychologie*, 3.ª ed., Cöthen, 1884-1885; Lazarus, *Das Leben der Seele*, 1856-1858.

(3) Moriz Carriere, *Æsthetik*, 1859 (3.ª ed., Leipzig, 1885).

(4) *Kritische Gänge*, V, Stugart, 1866, pág. 59.

(5) *Æsthetik*, Turinga, 1869.

Herbart. La forma, por el contrario, es absoluta. La forma debe ser fácilmente intuíble *(anschaulich)* y debe satisfacer, agradar, atraer, ser bella. Según la cantidad, tiene los caracteres de la circunscripción, de la uniteralidad *(Einheitlichkeit)*, de la grandeza extensiva é intensiva y del equilibro *(Gleichmass)*; según la cualidad, los de la determinación *(Bestimmtheit)*, de la unidad *(Einheit)*, de la importancia *(Bedeutung)*, extensiva é intensiva, y de la armonía. Pero Köstlin, cuando quiere formular empíricamente estas sus categorías, se confunde y parece no salir de apuros. Agrada la grandeza, pero agrada también la pequeñez; agrada la unidad, pero también la variedad; place lo regular, pero ¡qué diablos!, también agrada lo irregular. De todo esto se da cata y es demasiado buen hombre Köstlin para ocultarlo. Se debiera haber conformado, para concluir, diciendo que aquella forma bella, cuya cantidad y actividad enracimó tan fatigosamente, es un fantasma: todas las cosas agradan estéticamente cuando están en su lugar, cuando son expresivas. Pero establecidas las tres exigencias del objeto artístico, emplea la mayor parte de su obra en construir, sobre el modelo de Vischer, el reino de la fantasía intuitiva, ó sea, de la belleza de la naturaleza inorgánica y orgánica; de la vida civil, moralidad, religión, ciencia, juegos, conversaciones, fiestas y banquetes y, finalmente, de la historia, recorriendo los tres período patriarcal, heróico é histórico.

Estética del contenido: M. Schasler.

Schasler, autor, como Zimmerman, de una vasta historia, de la Estética, procuró, por el contrario, una aproximación al formalismo desde el punto de vista del idealismo absoluto, ó del realismo-idealismo, como él lo llama. Define la Estética «ciencia de lo bello y del arte», una ciencia que, por ende, es, con alguna incorrección, ciencia de dos cosas á la vez. Y pretende justificar su definición antimetódica, diciendo que ni lo bello existe solamente en el arte, ni éste puede referirse sólo á lo bello. La esfera de la Estética es la de la imitación *(Anschauung)*, en que el conocimiento tiene carácter práctico y la voluntad carácter teórico; esfera, en una palabra, que

es la unidad indivisa, la conciliación absoluta entre el espíritu teórico y el práctico y que constituye, en cierto sentido, la más alta actividad humana. Lo bello es ideal concreto. Por eso, no hay ideal de la figura humana que no sea de sexo determinado, ni hay ideal del mamífero, sino de esta ó de aquella especie, como del caballo ó del perro, ó mejor aun, de determinadas especies de perros y caballos. Así Schasler, descendiendo de los géneros más abstractos á los menos abstractos, se esfuerza vanamente en forjar el concepto. En el arte se pasa, según él, de lo típico, que es lo bello de Naturaleza, á lo característico, que es lo típico del sentimiento humano; así es que es posible establecer el tipo de una vieja, de un mendigo, de un salteador de caminos. Y lo característico del arte tiene más relación con lo feo que con lo bello de Naturaleza. A cuyo propósito, dejando lo demás que sigue al esquema general, hay que notar que pertenece á Schasler el haber dado mayor relieve á aquella versión de la teoría sobre las modificaciones de lo Bello, que hacía nacer por la acción de lo Feo (1). «Aunque este pensamiento pueda turbar—dice—no hay que olvidar que sin el mundo de lo feo no existiría tampoco el de lo bello, ya que solamente lo Feo, hostilizando lo Bello vacío y abstracto, lo empuja á luchar con él, produciendo, de este modo, la Belleza concreta» (2). Y consiguió convencer al viejo Vischer, que era el más genuíno representante de la escuela opuesta. «Yo—dice Vischer—había construído en estilo hegeliano de otra manera; hacía nacer de la esencia de lo Bello una inquietud, una fermentación, una lucha; la Idea prevalece, imprime á la imagen la necesidad de que desaparezca en lo ilimitado, surge lo Sublime; la imagen, ofendida en su finitud, declara la guerra á la Idea, surge lo Cómico y concluye la lucha; lo Bello volvía á su estado pri-

(1) Véase cap. XIII.

(2) *Æsthetik*, Leipzig, 1886, I, págs. 1-16, 19-24, 70; II, pág. 52; cfr. *Kritische Geschichte der Æsthetik*, págs. 795, 963, 1041-1044, 1028, 1036-1038.

mitivo por el contraste de sus momentos y se realizaba». Pero ahora—continúa—«debo dar la razón á Schasler y á sus predecesores Weisse y Ruge: nace lo Feo, siendo el principio del movimiento, el fermento de la diferenciación; sin esta levadura, no se alcanzan las formas especiales de lo Bello, pues no existe ninguna que no presuponga lo Feo» (1).

Eduardo de Hartmann.

Estrechamente ligada á Schasler está la Estética de Eduardo de Hartmann (1890), el cual hace preceder también su tratado de un volumen de historia de la novísima estética alemana (2). Lo bello es «la aparición de la idea» *(das Scheinen der Idee).* Como insiste en la aparición, en la apariencia *(Schein)* como carácter necesario de lo bello, Hartmann cree que debe llamar á su Estética «Estética del idealismo concreto» y que está de acuerdo con Hegel, Trahndorff, Scheleiermacher, Deutinger, Oersted, Vischer, Zeising, Carriere y Schasler, contra el idealismo abstracto de Schelling, Solger, Schopenhauer, Krause, Weisse y Lotze, los cuales, haciendo consistir la belleza en la idea suprasensible, descuidaron el elemento sensible, concediéndole importancia subalterna (3). Como insiste en la idea como elemento indispensable y determinante, Hartmann se declara adversario del formalismo herbartiano. La belleza es verdad, pero no verdad histórica, ni científica ó de reflexión, sino verdad metafísica é idealista; la verdad misma de la Filosofía. «Cuanto más se separa la Belleza de toda ciencia ó verdad realistas, más se acerca á la Filosofía y á la verdad metafísica». «La Belleza, con su eficacia peculiar, es algo así como el profeta de la verdad idealista en un pueblo sin fe, que aborrece la Metafísica y que no reconoce valor más que á la verdad realista». Falta á la verdad estética la autonomía, el método que debe tener la filosófica; salta de pronto desde la aparición subjetiva á la

(1) *Kritische Gänge,* V, págs. 112-115.

(2) *Die dtsche Æsth. s. Kant,* 1886 (1.ª parte de la *Æsth).*

(3) *Philosophie des Schönen* (2.ª parte de la *Æsth.)* Leipzig, 1890, páginas 463-464; cfr. *Dtsche Æsth. s. Kant,* págs. 357-362.

esencia ideal. Pero, en compensación posee la fascinante fuerza de convicción que solamente adquiere la intuición sensible y no la mediación, gradual y refleja. Por otra parte, cuanto más se eleva la Filosofía, tanto menos necesita el tránsito á través del mundo de los sentidos y de la ciencia, desapareciendo cada vez más la distancia que la separa del Arte. El cual emprende el viaje hacia el mundo del ideal, no de otra suerte que como aconsejan los manuales para viajeros de Baedeker, *sans trop se charger* «sin cargarse con un peso que entorpece las alas, de cosas en sí y por sí inesenciales é indiferentes» (1). En lo bello es inmanente la lógica, la idea microcósmica, lo inconsciente. Por medio de lo inconsciente se realiza, en el proceso de la belleza, la intuición intelectual ó el intelecto intuitivo (2). Lo bello es misterio, precisamente porque tiene su raigambre en lo inconsciente (3).

Hartmann y la teoría de las Modificaciones.

Del reactivo ó excitante de lo Feo, del que tanto se había servido Schasler, hace todavía uso más frecuente el estético Hartmann. Lo bello presenta una serie de grados, el ínfimo de los cuales, mejor aun, el límite inferior del fenómeno estético, es lo agradable sensible, que es lo bello formal inconsciente. El primer grado verdadero es lo bello formal de primer orden ó agradable matemático: unidad, variedad, simetría, proporcionalidad, sección aúrea, etc. El segundo grado, bello formal de segundo orden, es lo agradable dinámico. El tercero bello formal de tercer orden, es el teleológico pasivo, como lo bello de los utensilios y de las máquinas, y entre máquinas y utensilios, comparándolos á vasijas y copas, Hartmann coloca el lenguaje: cosa muerta, que sólo recibe apariencia de vida, desde el momento en que se habla (*Scheinleben*) (4). Tales cosas escribía en la patria de Guillermo de Humboldt; mientras vivía Steinthal, el filósofo de lo Inconsciente. Con-

(1) *Phil. d. Sch.*, págs. 434-437.
(2) Ob. cit., págs. 115-116.
(3) Ob. cit., págs. 197-198.
(4) Ob. cit., págs. 150-152.

tinuando la pesada lista, lo bello formal de cuarto orden es lo teleológico activo ó viviente, y lo bello de quinto orden lo conforme á la especie (*das Gattungsmässige*). Viene, al fin, lo bello concreto ó lo microcósmico individual, suma de todos, porque la idea individual es superior á la específica, y la belleza no es formal sino de contenido. Ahora bien: ¿cómo se pasa de las formas inferiores á las superiores? Ya se ha dicho: por medio de lo Feo. Pero ningún filósofo ha reseñado tan en detalle como Hartmann los servicios que puede prestar lo Feo. Con una fealdad, destruyendo la belleza de los iguales, nace la simetría; con una fealdad en el círculo nace la elipse; lo bello de una cascada que se desparrama entre escollos se adquiere con una fealdad matemática, destruyendo la belleza de una caída parabólica; la belleza de la expresión espiritual se adquiere con una fealdad en la lozanía del cuerpo. La belleza del grado superior tiene su asiento en la fealdad del inferior. Y cuando se alcanza el más alto grado, lo bello individual, que es el grado superior, el elemento feo continúa su obra benéfica. También conocemos el resultado de esta fase ulterior, las famosas modificaciones de lo Bello, pero aun también á este respecto, nadie más copioso y preciso que Hartmann, pues admite, junto á lo bello simple y puro, algunas modificaciones sin conflicto. Tales son las de lo sublime y lo gracioso. Pero las medificaciones más importantes nacen precisamente del conflicto. Se dan cuatro casos, porque la solución es inmanente, ó lógica, ó transcendental, ó combinada. Soluciones inmanentes son lo idílico, lo melancólico, lo triste, lo alegre, lo conmovedor, lo elegíaco; solución lógica, lo cómico, con todas sus variedades; solución transcendental, lo trágico, y lo humorístico con lo trágicómico y otras variedades la solución combinada. Aparece lo feo cuando no es posible ninguna de estas soluciones y cuando un feo de contenido se expresa con un feo formal, se llega al máximum de fealdad, al verdadero diablo estético.

Estética metafísica en Francia. Carlos Levêque.

Hartmann es el último representante notable de la escuela metafísica alemana. También él se mostraba espantado ante la mole literaria, como muchos otros de la escuela, en la

cual parecía evidente que no se podía escribir de arte sino en volúmenes de millares de páginas. Pero quien no teme á gigantes y se inclina á aquella Estética, topa con un Morgante gordo y bonachón, repleto de los prejuicios más vulgares, y constituido de tal suerte, á pesar de la fuerza aparente, que un enano puede deshacerle. La Estética metafísica tuvo pocos cultivadores en los demás países. En Francia, el célebre concurso de la Academia de Ciencias Morales y Políticas de 1857, presentó al mundo, rellena de laureles *la Ciencia de lo Bello* de Levêque (1), de la que ya nadie habla si no es para recordar que el autor, que se tenía por discípulo de Platón, reconocía en lo bello ocho caracteres, haciéndolos nacer del examen de la actividad estética. Los ocho caracteres eran: grandeza llena de las formas, unidad, variedad, armonía, proporción, vivacidad normal del color, gracia y conveniencia. Y para dar una prueba de la universalidad de su teoría, Levêque la aplicaba á tres cosas bellas; á un chico que juega *(scherza)* con la madre, á una sinfonía de Beethoven, y á la vida de un filósofo (Sócrates). Verdaderamente, dice un colega suyo en espiritualismo, que discurriendo con gran benevolencia sobre la teoría de Levèque, no supo resistir la tentación de ponerla en solfa en algunos pasajes *(di canzonarla alquanto)* hay alguna dificultad para hacerse idea de lo que puede ser, en la vida de un filósofo, la vivacidad normal del color (2). Las traducciones y los artículos expositivos de Carlos Bénard (3), los libros de algunos escritores de la Suiza francesa—Töpffer, Pictet, Cherbuliez—no fueron bastantes á difundir en Francia los sistemas estéticos alemanes.

En Inglaterra: Juan Ruskin.

Más refractaria fué todavía Inglaterra. Solamente puede llamarse en ella estético metafísico, aunque de cuño nacional, á Juan Ruskin, si es que puede tratarse de Ruskin sin dificul-

(1) Ch. Leveque, *La science du Beau*, París, 1862.

(2) E. Saisset, *L'Esthétique française* (ap. al volumen *L'âme et la vie*, París, 1864, págs. 108-120).

(3) En la *Revue philosophique*, vol. I, II, X, XII, XVI.

tad en una historia de la Estética. Verdaderamente, Ruskin poseía toda suerte de excelencias, menos la aptitud científica. Temperamento de artista, impresionable, excitable, voluble, rico de temperamento, daba tono dramático, forma aparente de teoría, en páginas amenas y entusiastas, á sus caprichos y ensueños. Quien tenga presente esas páginas en su memoria, juzgará irreverente toda exposición que á guisa de resumen é índice se haga del pensamiento estético de Ruskin, que tenga que revelarnos su pobreza é incoherencia. Bastará decir que, afirmando una intuición finalística y mística de la Naturaleza, consideraba la belleza como revelación de las intenciones divinas, como la firma que Dios pone á sus obras y á sus pequeños opúsculos. La facultad que percibe lo bello, es, para Ruskin, no el intelecto ni la sensibilidad, sino un sentimiento particular que se llama facultad teórica. Lo bello natural, que se descubre al contemplar con corazón puro algunos objetos, no cambiado ni modificado por la mano del hombre, es, por esto mismo, muy superior á la obra del artista. Ruskin era analizador demasiado simple para entender el complicado proceso psicológico-estético que tenía lugar en su ánimo, cuando, á fuerza de contemplar, se extasiaba, como artista, ante cualquier fenómeno ú objeto natural, en un nido de un pájaro ó en un surtidor de agua (1).

Estéticos italianos: Antonio Tari y sus lecciones. La estesigrafía.

En Italia, el abate Fornari escribía una Estética, mitad hegeliana, mitad católica, en la que lo bello se identificaba con la segunda persona de la Trinidad, con el Verbo humanado (2). De este modo quería oponerse á la crítica realista de De Sanctis, á quien Fornari, desde el sublime trípode de su filosofía, juzgaba no más que «sutil gramático». Bajo el influjo de Gioberti y el influjo alemán, especialmente de Hegel, se escribieron muchos tratados de secundaria importancia: De Meis desarrolló ampliamente la tesis de la muerte del

(1) J. Ruskin, *Modern Painters, ideas of beauty and of the immaginative faculty* (4ª ed., Londres, 1891); cfr. De la Sizeranne, págs. 112-278.
(2) Vito Fornari, *Arte del dire*, Nápoles, 1866-72; cfr. vol. IV.

Arte en el mundo moderno (1). En tiempos más cercanos á los nuestros, Gallo ha tratado de Estética desde el punto de vista hegeliano (2) y otros han repetido, mejor ó peor, las doctrinas sobre la reducción de lo Feo, de Schasler y de Hartmann (3). Pero el genuíno representante italiano de la Estética metafísica á la alemana, fué Antonio Tari, que precisamente enseñó Estética en la Universidad de Nápoles desde 1861 á 1884. Conocedor meticuloso y supersticioso, de todo cuanto se publicaba en Alemania, autor de una *Estética ideal* y de varios ensayos sobre el estilo, sobre el gusto, sobre la seriedad y la diversión *(Spiel)* del arte, en los cuales trató de tender un puente entre el idealismo hegeliano y el formalismo de Herbart (4), sus lecciones de Estética, concurridísimas, eran uno de los espectáculos más extraños de la concurrida y rumorosa Universidad napolitana. Dividía la materia en Estesinomía, Estesigrafía y Estesiprasia, correspondientes á la Metafísica de lo bello, á la doctrina de lo bello natural y á la de las Artes. Para Tari, como para los idealistas alemanes, el fenómeno estético era una esfera intermediaria entre la teoría y la práctica «la templada de las zonas—escribía enfáticamente—en el mundo del espíritu, equidistante de la glacial, poblada por los Esquimales del pensamiento, y de la tórrida, habitada por los Gigantes de la acción». Derrocado lo Bello, había puesto en su lugar lo Estético, del que lo Bello forma solamente el primer momento: «principio de vida estética, caducidad inmortal, flor que es flor y fruto al mismo tiempo». Los momentos sucesivos se señalan por lo Sublime, por lo Cómico, por lo Humorístico y por lo Dramático. Pero la parte más atractiva de sus lecciones era la Estexigrafía, subdividida en Cosmografía, Fisiografía y Psico-

(1) A. C. De Meis, *Dopo la laurea*, Bolonia, 1868-1869.

(2) N. Gallo, *L'idealismo e la letteratura*, Roma, 1880; *La scienza dell'arte*, Torino, 1887.

(3) Por ej. F. D. Masci, *Psicología del comico*, Nápoles, 1888.

(4) *Estetica ideale*, Nápoles, 1863; *Saggi di critica* (racc. póstuma), Trani, 1886.

grafía. Tari citaba con frecuencia, devotamente, á Vischer, «al gran Vischer», como él lo llamaba, sobre cuya obra quería él componer la suya, avivándola con amena y copiosa erudición y con abundancia de divagaciones. ¿Hablaba por ejemplo, de la belleza de la naturaleza inorgánica del agua? «La ola, decía en su mundo fantástico, la onda trémula á los rayos del sol, sonríe el ceño en el caballete, el agua en el surtidor, el estro en la espuma». «El valle, cuna acaso de la humanidad, es idílico, como la llanura, monótona, pero grande, es didascálica». ¿De los metales? «El oro nace noble; el hierro, apoteosis del trabajo humano, llega á hacerse; aquél se vanagloria de su cuna si no la deshonra; el hierro la hace olvidar». Consideraba como un sueño la vida vegetal y repetía la bella frase de Herder «la planta es el recién nacido que pende de los senos de la madre naturaleza». Distinguía los vegetales en tres tipos, foliáceo ramificado y umbilífero «el tipo foliáceo—observaba—predomina en los trópicos, donde la reina de los monocotiledóneos, la palma, representa el despotismo, azote humano de aquellas desiertas regiones. Desde aquel solitario pináculo, corona todo, bien podría decirse que lo negro es el reptil que se arrastra á sus pies». De las flores, el clavel «es símbolo de traición por la variedad de sus colores y la disposición de sus hojas». De la rosa puede repetirse la conocida metáfora de Ariosto, de la virgencita, pero solamente cuando se halla en estado de capullo, «pero cuando ha desplegado sus pétalos—continúa el bueno de Tari—desdeña el picor de la espina, fructifica en la plenitud de sus colores y satisfecha invita á que se la coja con la mano, entonces es la mujer, completamente mujer, por no decir la *cocotte*, que hace gozar sin gozar ella y que finge el amor con el perfume y la vergüenza con lo rojo de las hojas». Comentaba las analogías entre ciertos frutos y ciertas flores, entre el *guisante* y la violeta, entre la naranja y la rosa. Admiraba «las lujuriantes espiras y la alegre arquitectura de la vides; la mandarina le parecía algo así como el noble *qui s'est donné la peine de naître;* el higo, del *villano;* burdo, hinchado

pero fructuoso». En el mundo animal, *araña* era símbolo del aislamiento primitivo; la abeja, del monaquismo; la hormiga, del republicanismo. La *araña*—observada con Michelet—es un paralogismo viviente; no puede alimentarse sin el auxilio de la tela, ni hacer la tela sin alimentarse. Consideraba inestéticos á los peces «de estúpida apariencia, con el ojo inexpresivo y el continuo movimiento de la boca, que les hace parecer voraces. No así los anfibios, que son muy interesantes: la rana y el cocodrilo, «alfa y omega de la familia, parten de lo cómico, mejor aun, de lo bufo, para alcanzar lo sublime de la fealdad». Los pájaros son naturalezas estéticas por excelencia, «dueños de las actividades más geniales del sér vivo, el amor, el canto y el vuelo». Presentan contrastes y antítesis; «frente al águila, reina de los cielos, el ganso, rey de los estanques; junto al gallo vanidoso y libertino, la humilde y monógama paloma; al pavo real jactancioso, el pavo soso». En los mamíferos, la Naturaleza compensa el defecto de la belleza pura con el elemento dramático. Si no cantan, comienzan á articular; si no tienen plumas de mil colores, presentan tintas profundas, mejor fundidas, más nutridas de vida; si no vuelan, corren de distinto modo. Y lo que más importa, comienzan á aparecer en ellos la fisonomía y la vida individuales. «Lo épico animal se hace cómico en el asno, en el *iniquæ mentis asellus;* idilio en las aves; tragedia en el toro de los cafres, ese Codro bicornudo, que voluntariamente se sacrifica al león para salvar la cornamenta». Y como en los pájaros, son también interesantes aquí las antítesis; el cordero y el macho cabrío, á quien Tari llamaba Jesús y el Diablo; el perro y el gato, abnegación y egoísmo: la liebre y la zorra, la *Corredora* y la *Intrigante*. Muchas y sutiles observaciones hacía sobre la belleza humana y sobre la relativa de los sexos, dando á la mujer ligereza, no hermosura. «Belleza somática es equilibrio, y la mujer tiene un cuerpo de poco equilibrio, tanto que fácilmente cae en la carrera; en la gestación, tiene piernas derrengadas, idóneo sostén del amplio vientre, y espaldas curvas, que

compensan los pechos abultados». Discutía las distintas partes del cuerpo: «los cabellos ensortijados revelan la fuerza física, y los lisos la fuerza moral». «Los ojos azules, napoleónicos, tienen, á veces, la profundidad del Océano; los verdes tienen una triste fascinación; los grises son individuales y los negros individualísimos». «Heine llamaba á la boca hermosa dos labios bien rimados, pero á los enamorados se les antoja mejor como una concha, cuya perla es el beso» (1).

¿Qué mejor modo de despedirnos con una sonrisa benévola de la Estética metafísica de tipo alemán, que recordando esta bizarra síntesis, casi maternal, que hacía de ella el buen vejete de Tari, «último sacerdote alegre de una Estética arbitraria y confusa» (2).

---

(1) A. Tari, *Lezioni di Estetica generale*, recogidas por C. Scamaccia-Luvarà, Nápoles, 1884: *Elementi di Estetica*, compilación de J. Tommasuolo, ídem, 1885.

(2) V. Pica. *L'arte dell'Estremo Oriente*. Turín, 1894, pág. 13.

CAPÍTULO XVII

Positivismo y naturalismo estéticos

El terreno que perdió la metafísica idealista lo ganó, en la segunda mitad del siglo XIX, la metafísica positivista y evolucionista, intento de sustituir la filosofía con las ciencias naturales, que se manifestó yuxtaponiendo puntos de vista materialistas y puntos de vista idealistas, mecánicos y teleológicos, creando una suerte de agnosticismo. La concepción materialista se formó con hechos sin importancia, recogidos de cualquier modo y unidos después sin pizca de inteligencia. Rasgo característico de tal escuela fué el desdén por la historia y especialmente por la historia de la filosofía, faltando, de esta suerte, en el positivismo, la continuidad de los esfuerzos seculares de los pensadores, que es condición necesaria de toda labor fecunda y de todo progreso verdadero.

Positivismo y evolucionismo.

Spencer, para limitar el ejemplo á sus opiniones estéticas, ignora que se ocupa de problemas cuyas soluciones, todas ellas, se han planteado y discutido antes que él. «Ninguno, creo—dice ingénuamente al comienzo de su ensayo sobre la *Filosofía del estilo*—ninguno ha dado nunca una teoría de conjunto sobre el arte de escribir»—¡esto en 1852!—En los *Principios de Psicología* (1855), hablando de los sentimientos estéticos, dice que tiene idea de la observación hecha sobre la relación del arte con el juego «por un autor alemán cuyo nom-

Estética de Herbert Spencer.

bre no recuerda» (¡Schiller!). Si sus páginas de Estética hubieran sido escritas en el siglo XVII, tendrían un puesto humilde entre los primeros burdos intentos de especulación estética; escrita en el siglo XIX, desaparece hasta aquel poco de sugestión que tales páginas contienen virtualmente. En el ensayo sobre lo *Util y lo bello* (1852-1854), Spencer expone cómo lo útil se convierte en bello, cuando deja de ser útil, confirmando el aserto con el ejemplo de un castillo en ruínas que, inútil para los usos de la vida moderna, sirve de teatro á la fantasía y sirve de retrato para las pinturas de salón. Principio de tal evolución sería el contraste. En otro ensayo sobre la *Belleza de la figura humana* (1852), explica esta belleza como signo y efecto de la bondad moral. En el ensayo sobre la *Gracia* (1852) define el sentimiento de lo gracioso como la simpatía por la fuerza, acompañada de agilidad. En el del *Origen de los estilos de la arquitectura* (1852-1854) encuentra la belleza de la arquitectura en la uniformidad y en la simetría, ideas que despiertan en el hombre el espectáculo del equilibrio corporal de los animales superiores ó, como en la arquitectura gótica, la analogía con el mundo vegetal. En el ensayo sobre el *Estilo*, la causa de la belleza descansa en la economía del esfuerzo. En el del *Origen y función de la música* (1857), se dice que la música es el lenguaje natural de las pasiones, encaminado á aumentar la simpatía entre los hombres (1). En los *Principios de Psicología*, los sentimientos estéticos obedecen á la descarga de la energía sobrante en el organismo; Spencer distingue distintos grados, desde la sensación simple á la acompañada de elementos representativos, llegando hasta la percepción, que tiene elementos representativos más complejos, á la emoción y á aquel estado de conciencia que va más allá de las percepciones y de las sensaciones. Según Spencer, la forma más perfecta del sentimiento estético se obtiene

(1) *Essays, scientific, political and speculative*, 1858-1862 (trad. franc. París, 1879, vol. III).

cuando estas tres clases de goces se dan á la vez por efecto de la acción plena de las facultades respectivas, con la mínima deducción ocasionada por lo que hay de doloroso en la actividad excesiva. Pero es muy raro probar una excitación estética de tal linaje; casi todas las obras artísticas son imperfectas porque los efectos artísticos se mezclan con los antiartísticos; ora la técnica es poco satisfactoria, ora la emoción no es de orden elevado. Lo que se admira universalmente, si se mide con el criterio expuesto más arriba, debe relegarse á un grado relativamente secundario. «Comenzando por la epopeya de los griegos y por las representaciones que nos dan sus escultores de leyendas análogas, que tienden á provocar sentimientos egoístas y egoaltruístas, pasando á través de la literatura de la Edad Media, compenetrada igualmente por sentimientos inferiores y á través de las obras de los viejos maestros, que compensan raramente, con las ideas y sentimientos que inspiran, el desagrado que causan á nuestros sentidos, refinados en el estudio de las apariencias, y llegando, finalmente, á tantas celebradas obras del arte moderno, excelentes por la ejecución técnica, pero poco elevadas por la emoción que expresan y suscitan, como las escenas de batallas de Gérôme, que son, ora sensuales, ora sanguinarias, concluímos que tales obras, en una ú otra de las cualidades exigidas, están bien lejos de la forma de un arte que corresponde á las más altas formas del sentimiento estético» (1). Despropósitos estos últimos de crítica artística, como las teorías expuestas más arriba, son sustituciones puramente verbalistas de la palabra «facilidad» á la palabra «gracia», de la palabra «economía» á las de «belleza literaria» y así sucesivamente. Queriendo, por lo demás, determinar de alguna manera la posición filosófica de Spencer, debe decirse que oscila entre el sensualismo y el moralismo, sin tener nunca ningún acierto del arte como arte.

(1) *Principles of Psychology*, 1855; corregida y transformada en 1870 (trad. franc. París, 1874-1875), P. VIII, c. 9, §§ 533-540.

Fisiólogos de la Estética: Allen, Helmholtz y otros.

La misma oscilación se observa en otros escritores ingleses como Sully y Bain que, al menos, dan pruebas de mayor familiaridad con las cosas artísticas (1). Allen, en sus muchos ensayos y en la *Estética fisiológica* (1877), suministra gran cantidad de noticias y experiencias fisiológicas, que no sabemos el valor científico que pueden tener en Fisiología; en Estética no tienen ninguno. Conserva la distinción de actividades necesarias y vitales, y actividades de lo supérfluo y del juego, definiendo el placer estético «concomitante subjetivo de la suma normal de la actividad, no directamente unida con las funciones vitales, en los órganos terminales periféricos del sistema nervioso cerebro-espinal» (2). El hecho fisioógico como causa del placer del arte se ha presentado bajo otro aspecto por investigadores más recientes, para los cuales depende no sólo «de la actividad del órgano visual y de los procedimientos musculares que se le asocian, sino de la participación de algunas de entre las funciones más importantes del organismo, como la respiración, la circulación, el equilibrio, la comodidad muscular íntima». El arte ha brotado indudablemente del placer que puede haber experimentado «cualquier hombre prehistórico por respirar regularmente sin necesidad de readaptar sus órganos cuando trazó, por primera vez, sobre un hueso ó en barro, líneas que tenían entre sí intervalos regulares» (3). El mismo orden de investigaciones físico-estéticas fué cultivado en Alemania por



(1) J. SULLY, *Outlines of Psychology*, Londres, 1884; *Sensation and Intuition, Studies in Psychology and Æsthetics*, ivi, 1874; v. el artículo *Æsthetics* en la *Encyclopædia Britannica;* ALEX BAIN, *The Emotions and the Will*, Londres, 1859, cap. XIV,

(2) *Physiological Æsthetics*, Londres, 1877. Artículos varios de *Mind* volúmenes III, IV y V.

(3) VERNON LEE Y C. ANSTRUTTER-THOMSON, *Beauty and Ugliness*, en la *Contemporary Review*, Oct-Nov. 1897 (resumen en ARRÉAT, *Dix années de philosophie*, págs. 80-85). De los mismos autores: *Le rôle de l'element moteur dans la perception esthétique visuelle, Mémoire et questionnaire soumis au IVe Congrès de Psychologie*, reimpresos en Imola, 1901.

Helmholtz, Brücke y Stumpf (1). Pero generalmente éstos han sabido conllevarse mejor en el campo de la Óptica y de la Acústica, aduciendo aclaraciones y fórmulas de los procesos físicos de la técnica artística y de las condiciones á que se sujeta el placer de las impresiones de la vista y del oído en cuanto tales, sin pretender disolver la Estética con la Física y privar á aquélla de su carácter espiritual sino, antes bien, refiriéndose á la diversidad entre ambos órdenes de investigaciones. Nótese además que los rebrotes herbartianos, traduciendo, como se ha observado ya, las formas de que hablaba su maestro y que tenían valor metafísico en fenómenos fisiológicos, hicieron la vista gorda á las tesis de los nuevos sensualistas y de los estéticos físicos.

Método de las ciencias naturales en la Estética.

La superstición de las ciencias naturales se ha aliado generalmente, como sucede á todas las supersticiones, con una suerte de curiosa y, á las veces, irresponsable hipocresía. No sólo los gabinetes de química, de física y de fisiología se han convertido en antros de Sibilas, donde resuenan confiadas las preguntas más extrañas en todo lo que interesa al espíritu humano, sino que muchos de los que, en realidad, hacían sus observaciones con el viejo y necesario método de la observación interna y de la deducción especulativa, no han sabido sustraerse á la ilusión ó abstenerse del artificio de emplear el método de las ciencias naturales.

Estética de Hipólito Taine.

Una de estas ilusiones ó ficciones contiene la *Filosofía del arte* de Hipólito Taine (2). Supongamos—dice Taine—que con el estudio de las artes de los distintos pueblos y de las distintas épocas, se llega á definir la naturaleza y á establecer las condiciones de exigencia de cada arte, y se tendrá entonces una explicación completa de las bellas artes y del

(1) H. Helmholtz, *Die Lehre von der Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musick*, 1863, 4.ª ed., 1877; Brücke-Helmholtz, *Principes scientifiques des beaux arts.*, ed. franc. París, 1881; C. Stumpf, *Tonpsychologie*, Leipzig, 1883.

(2) *Philosophie de l'art*, 1866-1869 (4.ª ed., París, 1885).

arte en general, lo que se llama una Estética». Esta Estética histórica, no dogmática, fija caracteres é indica leyes: «hace lo que la Botánica, que estudia con el mismo interés el naranjo y el laurel, el pino y abedul, pues ella misma es una especie de Botánica aplicada, no á las plantas, sino á las obras humanas. La Estética sigue, por ende, la corriente general que acerca hoy día á las ciencias morales y las naturales, y que dando á las unas los principios, las precauciones y la dirección de las otras, les comunica la misma solidez y les asegura el mismo progreso» (1). Después de este preludio, Taine deja á un lado las ciencias naturales y, como todo simple mortal, se pone á definir el arte, analizando lo que sucede en el espíritu humano ante las obras artísticas. ¡A tales análisis, tales definiciones! El arte es imitación, pero imitación de tal suerte que tiende á hacer sensible el carácter esencial de los objetos. Este carácter esencial «es una cualidad de la que todas las demás ó al menos muchas de las demás derivan, según relaciones fijas». Por ejemplo, el carácter esencial de un león consiste en ser «un gran carnívoro» lo que determina la formación de todos sus miembros; el carácter esencial de Holanda consiste en ser «una tierra formada por aluviones». Y precisamente por esto, el arte no debe responder por necesidad á objetos realmente existentes; la arquitectura y la música representan caracteres esenciales sin que haya en ellos objetos naturales correspondientes á tales obras artísticas (2).

Metafísica y moralismo de Taine.

Prescindiendo de los ejemplos, harto curiosos, del león y de Holanda ¿qué es el carácter esencial de que habla Taine? ¿No es lo mismo que las ideas, que los tipos, que los conceptos que la Estética intelectualista, pedagógica y metafísica asignaba como misión del arte? El mismo Taine nos hace salir de toda duda sobre el particular. «Este carácter es lo que los filósofos llaman esencia de las cosas, y por eso

(1) *Philosophie de l'art*, I, págs. 13-15.
(2) Ob. cit., I, págs. 17-54.

afirman que el arte tiene por objeto manifestar la esencia de las cosas». Taine, por su cuenta y riesgo, no quiere «servirse de la palabra «esencia», que es «técnica», pero no por eso renuncia al pensamiento que la palabra indica (1). Dos caminos, según él, conducen á la vida superior del hombre, á la contemplación; el camino de la ciencia y el camino del arte. La primera, investigadas las causas y leyes fundamentales de la realidad, las expresa en fórmulas exactas y en términos abstractos; la segunda manifiesta estas causas y leyes, no con definiciones áridas, inaccesibles para el vulgo é inteligibles solamente para los especialistas, sino de modo sensible y dirigiéndose no sólo á la razón, sino á los sentidos y al corazón del hombre más ordinario. El arte tiene la particularidad de ser elevado y popular á la vez; manifiesta lo que tiene de más alto y lo manifiesta á todos» (2). Aquí es evidente la vuelta á la teoría pedagógica.

Por otra parte, igual que entre los estéticos metafísicos, para Taine las obras de arte se clasifican según una escala de valores. Comienza proclamando el absurdo de todo juicio sobre gusto—cada cual con su gusto (3)—para concluir diciendo «que el gusto personal no tiene valor alguno» que hay que prescindir de él y establecer un rasero común para indicar progresos y desviaciones, degeneraciones y eflorescencias, para aprobar y desaprobar, alabar ó censurar (4). Su escala de valores es doble ó triple. En primer lugar, se trata de establecer el grado de importancia del carácter ó, lo que es igual, la mayor ó menor generalidad de la idea, y el grado del efecto benéfico ó *degré de bienfaisance*, ó, lo que es lo mismo, el mayor ó menor valor moral de la representación; dos grados—dice Taine—que son aspectos de una cualidad única, de la fuerza, considerada ora en sí misma, ora en relación con las demás, y, final-

(1) *Philosophie de l'art*, I, pág. 37.
(2) Ob. cit., I. pág. 54.
(3) Ob. cit., I, pág. 15.
(4) Ob. cit., II, pág. 277.

mente, el grado de convergencia de los efectos, de la plenitud de la expresión, de la armonía entre idea y forma (1). Esta exposición, ora moralista, ora metafísica, va acompañada, á cada paso, de las protestas consabidas, por ejemplo: «Nosotros, según nuestra costumbre, estudiaremos esto como naturalistas, metódicamente, con el análisis, y trataremos de llegar, no á un himno, sino á una ley» (2); como si esto bastase para cambiar la verdadera naturaleza de su pensamiento. Piénsese además que Taine llega á soluciones dialécticas como en este pasaje: «En el período primitivo del arte italiano, en la pintura de Giotto, se obtiene el espíritu, pero no el cuerpo: tesis. En el Renacimiento, por ejemplo en Verrocchio y otros, se da el cuerpo, pero no el espíritu: antítesis. En el siglo XVI, con Rafael, se armonizan expresión y anatomía, alma y cuerpo: síntesis» (3).



Gustavo Teodoro Fechner. Estética inductiva.

Las mismas protestas y análogos razonamientos se encuentran en el alemán Gustavo Teodoro Fechner. En la *Introducción á la Estética* (1876), Fechner dice que también él «renuncia á la tentación de determinar conceptualmente la esencia objetiva de lo bello»; quiere hacer, no una Estética metafísica desde lo alto *(von oben)* sino una Estética inductiva desde abajo *(von unten)*; buscar la claridad, no la elevación; la Estética metafísica debe ser á la inducción lo que la Filosofía de la Naturaleza es á la Física (4). Procediendo inductivamente, descubre una larga serie de leyes y principios estéticos: el umbral estético, el auxilio ó acrecentamiento, la unidad en la variedad, la falta de contradicciones, la claridad, la asociación, el contraste, la consecuencia, la conciliación, el justo medio, el uso económico, la persistencia, el cambio, la medida. Este caos se establece en varios capítulos, orgulloso y satisfecho de mostrarse tan físico y tan inconcluyente.

(1) *Philosophie de l'art* II, págs. 257-400.
(2) Ob. cit., II, págs. 257-258.
(3) Ob. cit., II, pág. 393.
(4) *Vorschule der Æsthetick,* 1876 (2.ª ed. Leipzig, 1897-1898).

Y describe además los experimentos realizados del tenor siguiente: Tómense diez rectángulos de cartón blanco y de superficie casi igual (cuadrado de 80 milímetros de lado), pero de distinta proporción de lados, desde la relación de 1 : 1 á la de 2 : 5, comprendida la relación de la sección aúrea 21 : 34. Pónganse sin orden sobre una mesa negra y llámense á las personas de caracteres y condiciones más opuestos, pero pertenecientes todas ellas á las clases cultas. Aplicando el método de la selección, haciendo abstracción del pensamiento sobre un orden determinado, dígase á cada persona que indique cuál de aquellos rectángulos produce en él impresión más agradable y cuál más desagradable. Anótense las respuestas, divídanse por individuos masculinos y femeninos, y háganse tablas de cifras con los resultados. Fechner confiesa que, generalmente, en este experimento los interrogados hacían reservas, no sabiendo, como es natural, resolverse sobre el placer ó el disgusto, sino refiriendo el objeto á un uso determinado. Á las veces rehusaban abiertamente el juicio; así siempre éste era vago y poco seguro; en una segunda observación, se reciben de los mismos individuos respuestas realmente distintas de las que habían formulado antes. Pero los errores se compensan; aquellas tablas enseñan, de todas suertes, que gustan las formas rectangulares más que el cuadrado, y que el rectángulo gusta en la proporción próxima al cuadrado de 21 : 34 (1). Este método se ha definido con exactitud «una media de juicios arbitrarios de una suma arbitraria de personas escogidas arbitrariamente» (2). Fechner, con sus tablas, continúa con los resultados de su despojo de no sé cuántos catálogos de museo, en lo relativo á las dimensiones de los cuadros en comprobación de los argumentos aducidos (3).

Los experimentos.

Fechner

(1) *Vorschule der Æsthetik*, I, cap. 19.

(2) SCHASLER, *Krit*, *Geschichte d. Æsth.*, pág. 1117.

(3) *Vorschule der Æsthetik*, II, págs. 273-314.

Trivialidad de sus ideas sobre lo Bello y el Arte.

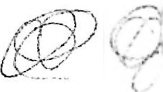
Ahora que, cuando quiere decir lo que es la belleza, tiene que recurrir al viejo método del análisis interior. El concepto de lo bello—entiéndase bien—es para Fechner «un simple expediente *(Hülfsbegriff)* conforme al uso lingüístico, para indicar brevemente lo que reúne las condiciones predominantes del valor inmediato» (1). Distingue tres significados de la palabra «bello» ó, lo que es igual, tres conceptos distintos: una belleza en sentido amplio, que es lo agradable en general; una belleza en sentido estricto, que es un placer más elevado, pero siempre sensible, y una belleza en sentido estrechísimo, la verdadera belleza, que es «lo que no sólo agrada, sino que tiene el derecho de agradar, da valor en el placer», cruzándose en ella los conceptos de lo bello (agradable) y de lo bueno (2). Lo bello, en una palabra, es lo que debe agradar objetivamente y responde á lo bueno de las acciones. Lo «Bueno—dice Fechner—es como el hombre serio, ordenador de toda su vida doméstica, que pondera el presente con el porvenir y se dispone á sacar partido de todas las eventualidades; la Belleza es la esposa lozana que cuida el presente, teniendo en cuenta la voluntad del marido; lo Agradable es el niño, todo sentidos y juegos; lo Útil, el criado que presta servicios manuales á los dueños y que recibe el pan á medida que lo merece. La Verdad, en fin, es como el preceptor y maestro de la familia, predicador en la fe, maestro en el saber; presta luz al Bien, una mano á la Utilidad y tiene un espejo ante la Belleza» (3). Al hablar del Arte, resume todas las leyes y reglas esenciales de éste en las siguientes: 1.ª Procure el arte representar una idea excelente ó, por lo menos, interesante; 2.ª Exprésela por medio del material sensible del modo más conveniente á su contenido; 3.ª Entre los distintos modos de representación, igualmente convenientes, prefiera los que considerados en sí mismos, son más agradables que los demás;

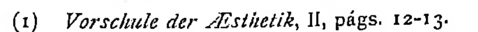
(1) *Vorschule der Æsthetik*, pref., pág. IV.
(2) Ob. cit., I, págs. 15-30.
(3) Ob. cit., I, pág. 32.

4.ª Observe el mismo procedimiento en toda suerte de detalles; 5.ª Cuando se presenten conflictos entre estas reglas, hágase que cedan una ú otra, de suerte que se obtenga el mayor placer posible y, á la vez, el más rico de valor (*das grösstmögliche und werthvollste Gefallen*) (1). Pero ¿por qué Fechner que conocía esta teoría eudomonística (2), como él dice, se prestaba, luego, á la molestia de enumerar principios y leyes, á construir tablas, á hacer experimentos, cosas todas que no prestan apoyo alguno á su teoría? Se ha pensado que tales operaciones pseudocientíficas eran para él y sus discípulos un pasatiempo no más importante que el de hacer solitarios con la baraja ó el de coleccionar sellos.

Ernesto Grosse. Estética especulativa y Ciencia del arte.

Otro ejemplo de la superstición de las ciencias naturales puede verse en el libro del Profesor Ernesto Grosse, *Los orígenes del arte* (3). Grosse, que desdeña todas las investigaciones filosóficas sobre el arte, investigaciones que llama en bloque Estética especulativa, no deja de desear una Ciencia del arte *(Kunstwissenschaft)* que extraiga las leyes de la colección de hechos históricos hasta ahora recogidos. Para lo cual es de opinión que al material propiamente histórico debe añadirse el etnográfico y el prehistórico, no pudiéndose, según él, obtener leyes verdaderamente generales del estudio exclusivo del arte de los pueblos cultos «como sería imperfecta una teoría de la generación que se fundara exclusivamente en las formas que reviste, principalmente entre los mamíferos» (4). También Grosse, después de manifestar su desdén por la filosofía y su propósito á la usanza de un sabio naturalista, en seguida, como Taine y como Fechner, tropieza con grandes dificultades. No hay puerta de escape que valga; para estudiar los fenómenos artísticos de los pueblos primitivos, hay que partir necesariamente de un concepto cualquiera del arte. Todas las metáforas naturalistas y los lenitivos





(1) *Vorschule der Æsthetik*, II, págs. 12-13.

(2) Ob. cit., I, pág. 38.

(3) *Die Anfänge der Kunst*, Friburgo, 1894.

(4) Ob. cit., pág. 19.

verbales á que recurre Grosse, no sirven para ocultar la naturaleza de los procedimientos que emplea, tan semejantes á los de la desdeñada Estética especulativa. «Como un viajero que quiera explorar un país extraño, si no posee al menos una representación general de la situación de éste y de la dirección de su camino, debe temer que pueda extraviarse del todo, así nosotros también necesitamos, antes de consagrarnos á nuestras investigaciones, de una orientación general y preliminar sobre la esencia de los fenómenos *(über das Wesen der Erscheinungen)*, á los cuales debemos dirigir nuestra atención». Ciertamente se obtendrá, á lo sumo, «una respuesta exacta y concluyente á la pregunta cuando hayamos concluído las indagaciones que no hemos empezado todavía. La caracteristica que se busca al principio..... puede al fin modificarse notablemente; no se trata de imitar á los viejos estéticos; se trata solamente de dar una definición que sea como un armazón provisional, que se destruirá después de la construcción del edificio» (1). Palabras, palabras, y siempre palabras; lo que de ideas generales y de leyes artísticas hay en el libro, lo ha extraído Grosse, no estudiando los testimonios de los viajeros de los pueblos salvajes, sino especulando sobre las formas del espíritu. Mejor todavía, ¡cómo no!, ha interpretado las unas con el auxilio de las otras. Por lo que se refiere á la definición que adopta, Grosse considera la actividad estética como la que en su desarrollo y en sus efectos, tiene inmediato valor de sentimiento *(Gefühlswerth)* teniendo en sí misma su finalidad. El arte es lo contrario de la actividad práctica; entre los dos se interpone, por término medio, la actividad del juego, que, como la práctica, tiene un fin externo, pero que, como la estética, encuentra el placer, no en el fin, mediocremente insignificante, sino en la misma actividad (2). Al fin del libro observo que, por lo común, entre los pueblos primitivos, la actividad artística no suele ir



(1) *Die Anfänge der Kunst.*, págs. 45-46.
(2) Ob. cit., págs. 46-48.

acompañada de la práctica, y que el arte comienza siendo social para trocarse en individual en las edades civilizadas (1).

Estéticas sociológicas.

Se han llamado sociológicas las estéticas de Taine y de Grosse. Pero como no sabemos qué cosa es la Sociología como ciencia, debemos conducirnos con la superstición sociológica de igual modo que con la naturalista, dejando á un lado los proyectos y propósitos impracticables para ver qué han hecho sus autores por objetiva necesidad, qué direcciones posibles han adoptado y entre qué otras han fluctuado, dejando el caso corriente en que, lejos de confeccionar una Estética, se ha recogido una serie de experiencias sobre la historia del arte y la historia de la civilización. Algún reformador de la sociedad, Proudhon, ha renovado en nuestros tiempos la condena de Platón ó el moralismo mitigado de la antigüedad y de la Edad Media. Proudhon refutaba la fórmula del arte por el arte y consideraba á éste como cosa sensual y agradable, subordinado al fin jurídico y económico; poesía, escultura, pintura, música, novelas, historias, comedias, tragedias, no tienen más misión que la de exhortar á la virtud y alejarnos del vicio (2). La función del arte consiste en el desenvolvimiento de la simpatía social, según Guyau, quien ha sido tan celebrado como el fundador de la Estética sociológica. Según expresión de un crítico francés, con Guyau comienza la tercera etapa de la Historia de la Estética, que de doctrina del ideal en Platón y de la percepción en Kant, se ha convertido, en Guyau, en Estética de la simpatía social. De los libros de este autor, los *Problemas de la Estética contemporánea* (1884) combate la teoría del juego con la teoría de la Vida; la obra póstuma *El arte desde el punto de vista sociológico* (3), determina con

Proudhon.

M. Guyau.

(1) *Die Anfänge der Kunst*, págs. 293-301.

(2) *Du principe del l'art et de sa destination sociale*, París, 1875.

(3) M. Guyau, *L'art au point de vue sociologique*, 1889 (3.ª ed. París, 1895); *Les problèmes de l'Esthétique contemporaine*, París, 1884. Cfr. Fouillée, pref. *L'art au point*, etc. págs. XLI-XLIII.

más precisión que la vida de que se habla es la vida social. Lo bello, si es lo agradable intelectual, no puede identificarse ciertamente con lo útil, que no es lo agradable, sino la investigación de lo agradable, la utilidad, y, aquí cree Guyau que se opone á Kant no menos que á los evolucionistas, no excluye siempre la belleza, pues puede suceder que constituya su grado inferior. Guyau considera que el estudio del arte no entra del todo en la Sociología; entra sólo «en gran parte» (1), y el arte tiene dos fines distintos. Debe, sobre todo, producir impresiones agradables—de colores, sonidos, etc.—y cuando tiende á esta finalidad, se halla en presencia de leyes científicas, en gran parte incontestables. Bajo este aspecto, la Estética tiene contacto con la Física—Óptica, Acústica, etcétera—con las Matemáticas, con la Fisiología, con la Psicofísica. La estatuaria, en efecto, descansa especialmente en la Anatomía y Fisiología; la pintura, en la Anatomía, Fisiología y Óptica; la Arquitectura, en la Óptica—sección aúrea, etc.;—la música en la Fisiología y en la Acústica; la poesía en la Métrica, cuyas leyes más generales son acústicas y fisiológicas. El segundo fin del arte es la producción de fenómenos de inducción psicológica, que dan lugar á ideas y sentimientos de naturaleza más compleja—simpatía por los personajes representados, interés, piedad, indignación, etc.,—en una palabra, todos los sentimientos sociales; estos fenómenos precisamente convierten el arte en expresión de la vida. De aquí, dos tendencias: una á las armonías, á las consonancias, á todo lo que deleita la vista y el oído; otra, á transfundir la vida en el dominio del arte. El genio, el verdadero genio, está llamado á equilibrar las dos tendencias, pero los decadentes y los desequilibrados prescinden en el arte del fin social de la simpatía, sirviéndose de la simpatía estética contra la simpatía humana (2). Traduciendo todo esto al lenguaje que á estas alturas nos es bien familiar, diremos que Guyau admite

(1) *L'art au point de vue sociologique*, pág. XLVIII.
(2) Ob. cit., passim, sp. c. 4; cfr. págs. 64, 85, 380.

un arte verdaderamente hedonista, al que sobrepone otro arte también hedonista, pero servicial con la moralidad. Otro escritor, Nordau, sostiene la misma polémica contra los decadentes, desequilibrados é individualistas, asignando al arte la función de restablecer la vida integral en el fraccionamiento y en la especialización característica de la sociedad industrial, y observando que existe el arte por el arte, el arte como expresión de estados internos y objetivación de los sentimientos del artista, pero que «es el arte del hombre cuaternario, del hombre de las cavernas» (1).

Max Nordau.

Puede llamarse también naturalista á la Estética nacida de la doctrina del genio como degeneración, que debe su fortuna á Lombroso y su escuela. El jugo de cuya doctrina consiste en el siguiente razonamiento: «Los grandes esfuerzos mentales, la absorción total en un pensamiento dominante producen por regla general trastornos fisiológicos en el organismo, ó debilidad y atrofia de algunas funciones vitales. Ahora bien: estos desórdenes entran en el concepto patológico de enfermedad, degeneración, locura; luego la genialidad se identifica con la locura, con la degeneración y con la enfermedad. Silogismo de lo particular á lo general, de un término á otro, de los que dice la Lógica tradicional *non est consequentia*. Pero con Lombroso y su escuela y con sociólogos al estilo de Nordau, hemos llegado al límite extremo que separa el error decoroso del grosero que se llama despropósito». Nada menos que una confusión entre el análisis científico y la indagación ó descripción históricas puede verse en las elucubraciones de ciertos sociólogos y etnógrafos como, por ejemplo, Carlos Bücher, quien, estudiando la vida de los pueblos primitivos, afirma que poesía, música y trabajo estaban fundidos en un solo acto, es decir, que poesía y música estaban destinadas á regular acordemente el ritmo del trabajo (2). Esto será verdadero ó falso, importante ó no histórica-

Naturalismo. César Lombroso.

(1) MAX NORDAU, *La funzione sociale dell'arte*, 2.ª ed., Turín, 1897.
(2) KARL BÜCHER, *Arleit u. Rhythmus*, 2.ª ed., Leipzig. 1889.

mente, pero nada tiene que ver con la ciencia estética. Igualmente, Andrés Lang opina que la doctrina del origen del arte como expresión desinteresada de la facultad mimética, no se confirma en lo que conocemos del arte primitivo, que es decorativo más bien que expresivo (1). ¡Cómo si el arte primitivo, que es un dato á interpretar, pudiera convertirse nunca en criterio de interpretación!

Regresión de la lingüística.

El naturalismo mal entendido ha producido pésimos efectos hasta en la lingüística, en la que, en los tiempos más cercanos á los nuestros, se echan de menos las profundas investigaciones de la época de los Humboldt, continuadas por Steinthal. Steinthal, á su vez, no logró formar una verdadera escuela que continuase su tradición. Popular é impreciso, Max Müller sostiene, con exageración, la indivisibilidad de palabra y pensamiento, confundiendo éste, ó no distinguiéndolo al menos, del pensamiento lógico, si bien en cierto pasaje dice que la formación de los nombres tiene más estrecho parentesco con el ingenio *(wit)* en el sentido de Locke—con la fantasía diremos nosotros—que con el juicio. Sostiene también que la ciencia del lenguaje no es histórica, sino natural, porque el lenguaje no es invención del hombre, dilema que fué debatido y resuelto de distintos modos, porque fuera de la historia y de las ciencias naturales, no se dan las ciencias del espíritu, la filosofía de la cual forma parte precisamente la ciencia del lenguaje (2). Pero la conciencia se iba separando cada vez más de las ciencias del espíritu; de aquí que el lenguaje, cuando no aparece resueltamente como misterio impenetrable, queda mutilado y falsificado. Otro filólogo, Whitney, discutiendo la teoría «milagrosa», de Müller, negaba que el pensamiento fuera indisoluble de la palabra, el sordomudo no habla—observa—pero piensa; el pensamiento no



(1) *Custom and Myth*, pág. 276. cit. por KNIGHT, *The philosophy of Beautiful*, I, págs. 9-10.

(2) *Lectures on the Sciencie of Language*, 1861 y 1864 (trad. franc. *La science du langage*, París, 1867.)

es función del nervio acústico. Whitney retornaba, de esta manera, á la doctrina antigua de la palabra como signo ó medio de expresión del pensamiento humano sujeto á la voluntad, resultante de una síntesis de facultades, esto es, de la capacidad de adaptar inteligentemente los medios al fin (1). El espíritu filosófico resurge con el libro de Paul, *Principios de la historia del lenguaje* (1880) (2), espíritu filosófico, porque el autor se burla de la posible acusación de que él quiera filosofar y busque un nuevo título para evitar el tan desacreditado de «filosofía del lenguaje». Paul, si se muestra indeciso al tratar de las relaciones entre Gramática y Lógica, tiene el mérito de haber dado nueva vida á la identificación hecha por Humboldt de la cuestión del origen y de la naturaleza del lenguaje, sosteniendo que el lenguaje nace allí donde se habla. Y le corresponde otro mérito: el de haber criticado definitivamente la Etnopsicología (*Völkerpsychologie*) de Stheintal y de Lazarus, mostrando que no existe una psiquis colectiva y que no hay lenguaje sino en el individuo. Á la Etnopsicología, á esta ciencia inexistente acerca, por el contrario, el lenguaje, la mitología y el hábito, Wundt (3), que en su última obra consagrada precisamente al lenguaje (4), comete la equivocación de realzar las excentricidades de Whitney, llamando «teoría del milagro» (*Wundertheorie*) á la gloriosa doctrina inaugurada por Herder y por Humboldt, á los que acusa de «mística obscuridad» (*mystiche Dunkel*). Aquel punto de vista—dice Wundt—podía tener alguna justificación hasta que el principio evolu-

Señales de renovación: E. Paul.

La lingüística de Wundt.

(1) VILL. DWIGHT WHITNEY, *The life and growth of Language*, Londres, 1875 (trad. ital. Milán, 1876).

(2) HERMANN PAUL, *Principien der Sprachgeschichte*, 1880 (2.ª ed. Halle, 1886).

(3) W. WUNDT, *Ueber Wege u. Ziele d. Völkerpsychologie*, Leipzig, 1886.

(4) *Die Sprache*, Leipzig, 1900, 2 vols. (1.ª parte de la *Volkerpsychologie, Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythus und Sitte*).

cionista no llegase al pleno triunfo en su aplicación á la Naturaleza orgánica en general, y, sobre todo, al hombre. Donde se ve que confunde obstinadamente la cuestión de la aparición histórica del lenguaje con la de su naturaleza y génesis internas. No tiene sentido alguno de la función de la fantasía y de la verdadera relación que existe entre pensamiento y expresión, ni encuentra diferencia substancial entre la expresión en sentido naturalista y la expresión en sentido lingüístico ó espiritual. Considera la lengua como forma especial, peculiarmente desenvuelta, de las manifestaciones vitales psico-físicas, de los movimientos expresivos animales. Desde este hecho el lenguaje se desenvuelve continuamente; de aquí «que fuera del concepto general del movimiento expresivo (*Ausdrucksbewegung*) no haya ninguna nota específica que limite el lenguaje de modo no arbitrario» (1). La filosofía de Wundt descubre, á lo que nos parece, su lado débil al mostrarse inepto para comprender la naturaleza espiritual del lenguaje y del arte. En la *Ética* del mismo autor, se presentan los fenómenos estéticos como una mescolanza de elementos lógicos y éticos, hasta el punto de negarse una ciencia especial de normas estéticas, resolviéndolas en las dos de la Lógica y de la Ética (2).

(1) *Die Sprache*, passim: cfr. I, págs. 31 y siguientes; II, págs. 599, 603, 609.

(2) *Ethik* [2], Stugart, 1892, pág. 6.

CAPITULO XVIII

Psicologismo estético y otras direcciones recientes

El movimiento neocrítico y neokantiano que trató de salvar, de la mejor manera, el concepto del espíritu entre el naturalismo y materialismo invasores, no supo oponerse sabiamente á la consideración hedonista, psicológica y moral del fenómeno estético (1). El neocriticismo ha heredado de Kant la deficiente comprensión para la función de la fantasía creadora, y parece que, á excepción de la intelectiva, no tiene noticia de más formas de conocimiento. Neocriticismo y empirismo.

Entre los primeros filósofos de alguna importancia que se adhirieron en Alemania al sensualismo y psicologismo estéticos, debe contarse á Kirchmann, promovedor del llamado realismo y autor de una *Estética sobre base realista* (1868) (2). Para Kirchmann, el fenómeno estético es la imagen *(Bild)* de una realidad; pero imagen animada *(seelenvolles)* purificada y reforzada: idealizada. La imagen del placer es lo Bello; lo Feo la imagen del dolor. La belleza da lugar á una triple variedad ó modificación, determinándose, según el contenido, como sublime, trágico, cómico, etc.; según la imagen, como bello de Naturaleza y bello de arte, según la idealización, como idea- Kirchmann.



(1) A. F. Lange, *Geschichte des Materialismus, u. Kritik seiner Bedeutung i. d. Gegenwart*, 1866.

(2) J. H. v. Kirchmann, *Æsthetik auf realisticher Grundlage*, Berlin, 1868.

lista y naturalista, formal y espiritual, simbólico y clásico. No habiendo penetrado la índole de la objetivación estética, Kirchmann construye una nueva categoría psicológica, de sentimientos ideales ó aparentes, suscitados por las imágenes artísticas, atenuación de los mismos sentimientos de la vida real (1).

Metafísica convertida en Psicología: Vischer.

Como muchos herbartianos se trocaron en fisiólogos del placer estético, así, con análoga evolución ó involución, muchos idealistas cayeron del lado del psicologismo. Entre éstos hay que recordar, en primer término, al viejo Teodoro Vischer, que en su auto crítica consideró la Estética como «unión de mímica y armonía» *(vereinte Mimik und Harmonik)*; y la Belleza como «armonía del universo» que no se realiza nunca en el hecho porque se realiza solamente hasta lo infinito. Cuando parece que se aprehende en el hecho, se padece una ilusión, ilusión que es la esencia misma del hecho estético (2). Su hijo, Roberto Vischer, introdujo la palabra *Einfühlung* para designar la vida que el hombre infunde á las cosas naturales mediante el proceso estético (3). Contra el asociacionismo, defendiendo un teleologismo natural inmanente en lo Bello, escribió Volkelt, tratando del *Símbolo* (4) y uniendo el simbolismo con el panteísmo.

E. Siebeck.

El herbartiano Siebeck (1875) abandonando la teoría formalista, trataba de explicar el fenómeno de la belleza, mediante la aparición de la personalidad (5). Existen, según él, objetos que agradan por el solo contenido, y son los placeres sensibles; otros que placen por la sola forma, y son los hechos morales, y otros, finalmente, que agradan por la conexión de contenido y forma, y son los fenómenos orgánicos—util, etcétera—y estéticos. En los fenómenos orgánicos, la forma no

(1) *Æsth. auf real. Grund.*, I, págs. 54-57; v. *Teoria*, pág. 92-93.
(2) *Kritische Gange*, V, págs. 25-26, 131.
(3) R. Vischer, *Ueber das optische Formgefühl*, Leipzig, 1873.
(4) *Der Symbol-Begriff in der neuesten Æsthetik*, Jena, 1876.
(5) *Das Wesen d. æsth. Anschauung, Psychologische Untersuchungen z. Theorie d. Schönen u. d. Kunst*, Berlín, 1875.

está fuera del contenido, pero es la expresión de la influencia recíproca y del ayuntamiento de los elementos constitutivos. Por el contrario, en los fenómenos estéticos la forma está fuera del contenido y casi de su superficie; no es medio para el fin, sino fin en sí mismo. La intuición estética es relación entre lo sensible y lo espiritual, entre materia y espíritu, y por ende, es forma en cuanto apariencia de la personalidad. El placer estético nace de la conciencia que tiene el espíritu de volverse á encontrar en lo sensible. Y si en las cosas naturales é inanimadas la personalidad se fija por el contemplador, en la figura humana, por el contrario, aparece por sí misma. Siebeck imita la teoría de las modificaciones de lo bello de los metafísicos idealistas, apareciendo solamente lo bello en tales modificaciones, así como el hombre aparece únicamente como hombre de pueblo y raza determinados. Lo sublime es aquella especie de bello en el que se pierde el momento formal de la circunscripción; de aquí lo ilimitado, que es una especie de infinidad extensiva é intensiva. Lo trágico nace cuando se rompe la armonía como resultado de un conflicto y de su desarrollo; lo cómico es una relación de pequeño á grande, etc. Por estas influencias idealistas y por mantenerse en el punto de vista absoluto de Kant y de Herbart sobre la idea de gusto, no puede decirse que la Estética de Siebeck sea meramente psicológica y empírica y sin algún elemento metafísico. En el mismo caso se encuentra Díez, el cual, con su *Teoría del sentimiento como fundamento de la estética.* (1892) (1) quiere explicar la función artística como dependiente del ideal del sentimiento *(Ideal des fühlenden Geistes)* paralela á la ciencia (ideal del pensamiento), á la moralidad (ideal de la voluntad) y á la religión (ideal de la personalidad). ¿Pero qué es este sentimiento? ¿El empírico sentimiento de los psicólogos, irreductible á ideal ó la mística facultad de la comunicación y conjunción con lo Infinito y lo Absoluto? M. Diez.

(1) MAX DÍEZ, *Theorie des Gefühls z. Bregündung d. Æsthetik*, Sttugart, 1892.

¿El absurdo «valor del placer» de Fechner ó el juicio *(Urtheilskraft)* de Kant? Se diría que á éstos y á los demás escritores de posiciones metafísicas les falta el valor de las propias ideas; se sienten en ambiente hostil, hablan á medias é intentan transacciones. El psicólogo Jodl admite los elementales sentimientos estéticos, descubiertos por Herbart, los cuales son todavía para aquél «excitaciones inmediatas que no descansan sobre una actividad asociativa ó reproductiva ó sobre la imaginación» así es que «en último análisis nos conducirán á los mismos principios» (1).

Corriente psicológica. Teodoro Lipps.

La corriente meramente psicológica y asociacionista se manifiesta claramente en el profesor Teodoro Lipps y en su escuela. Lipps critica y rechaza una serie de teorías estéticas: *a*) del juego; *b*) del placer; *c*) del arte como reconocimiento de la vida real, aunque sea desagradable; *d*) de la emotividad ó sacudimiento pasionales; *e*) del sincretismo por el cual se atribuya al arte una serie de finalidades, además de las del juego y del placer; reconocimiento de la vida en su realidad, revelación de la individualidad, conmoción, liberación de un peso, desenvolvimiento libre de la fantasía. La teoría sustentada por Lipps no es muy distinta, en el fondo, de la de Jouffroy, ya que apunta á la tesis de que lo bello artístico es lo simpático. «El objeto de la simpatía es nuestro yo objetivado, traspuesto en los demás, y por ende, vuelto á encontrar en ellos. Nos sentimos en los demás y sentimos á los demás en nosotros. En los demás, ó por medio de ellos, nos sentimos felices, libres, engrandecidos, consolados ó todo lo contrario. El sentimiento estético de simpatía es no solamente un medio de goce estético, sino el mismo goce estético. Todo goce estético descansa, en último análisis, única y simplemente, en la simpatía, aun el goce que nos proporcionan, que nos dan las líneas y formas geométricas, arquitectónicas, cerámicas, etcétera». «Siempre que en la obra de arte topamos con la

(1) Friedr. Jodl, *Lehrb. der Psychologie*, Sttugart, 1886, § 53, páginas 404-414.

personalidad (con un defecto humano, si no con algo positivamente humano) que esté de acuerdo ó halle eco en las posibilidades y tendencias de nuestra vida y actividad vitales, siempre que nos encontremos con lo positivamente humano, objetivo, puro y libre de todos los intereses reales que están fuera de la obra de arte y como solamente puede representar éste y exigir la contemplación estética, el acuerdo, la resonancia nos hinchan de beatitud. El valor de la personalidad es valor ético. Fuera de ella, no hay otra posibilidad y circunscripción del elemento ético. Todo goce artístico y estético es, por lo mismo, goce de algo que tiene valor ético (*eines ethisch Werthvollen*); no como elemento de una síntesis, sino como objeto de la intuición estética» (1).

Carlos Groos.

De esta manera se priva de todo valor al hecho estético, recibiendo uno de rechazo de la moralidad. Sin detenernos en los discípulos de Lipps, como Stern y otros (2) y en los escritores de dirección análoga, como Biese, teorizante del antropomorfismo y de la metáfora universal (3) y en Conrado Lange, defensor de la tesis de que el arte es una autoilusión consciente (4), hablaremos del profesor Carlos Groos (1892) que se aproxima, en cierto modo, al concepto de la actividad estética como valor teórico (5). Los dos polos de la conciencia—dice—son la sensibilidad y el intelecto; pero entre estos extremos, hay varios grados intermedios, á los cuales pertenece la intuición ó imaginación, cuyo producto es la

(1) *Komik und Humor*, *Eine psychol. æsth. Untersuch.*, Hamburgo-Leipzig, págs. 223-227.

(2) PAUL STERN, *Einfühlung u. Association i. d. neueren Æsth.*, 1898 en los *Beiträge z. Æsth.*, ed. por Lipps y R. M. Werner (Hamburgo Leipzig).

(3) ALFR. BIESE, *Das Associationsprincip. u. d. Anthropomorphismus i. d. Æsth.*, 1890; *Die Philosophie des Metaphorischen*, Hamburgo Leipzig, 1893.

(4) KONRAD LANGE, *Die bewusste Selbsttäuschung als Kern des Künstlerischen Genusses*, Leipzig, 1895.

(5) KARL GROOS, *Einleitung i. d. Æsthetik*, Giessen, 1892.

imagen ó apariencia *(Schein)*, que media entre la sensación y el concepto. La imagen es plena como la sensación, pero ordenada como el concepto; no tiene la riqueza inagotable de aquélla ni tampoco la pobreza y desnudez de ésta. E imagen y apariencia es también el hecho estético, cuya distinción de la imagen simple ú ordinaria no es de calidad sino solamente de intensidad. La imagen estética es la misma imagen simple cuando ocupa el vértice de la conciencia. Por la conciencia pasan las representaciones como pasa presurosa por un puente la gente que va á sus negocios; cuando se detiene sobre el puente y contempla el espectáculo, brota entonces el día de fiesta y se obtiene el fenómeno estético. El cual no es, por ende, pasividad, sino actividad; es imitación interna *(innere Nachahmung)* según la fórmula de Groos (1). A cuya teoría habría que objetar que todas las imágenes, en cuanto son verdaderamente tales, deben alcanzar, al menos por un instante, el vértice de la conciencia, y que la simple imagen, ó es también producto de actividad como la estética, ó no es verdadera imagen. Sería cosa de añadir que el carácter intermedio de la imagen participa de las sensaciones y del concepto, es muy vago y puede recordar la intuición intelectual y las demás facultades misteriosas de los metafísicos que Groos aborrece, en uso de un perfecto derecho. Con mayor desgracia, vuelve á distinguir Groos el contenido de la forma, reconociendo cuatro clases de aquél: asociativo (en sentido estricto), simbólico, típico é individual (2), introduciendo en su investigación, sin maldita la necesidad de ello, el concepto de la infusión de la personalidad y el otro del juego, observando, con relación al último, que «la imitación interna es el juego más noble del hombre» (3), con la restricción de que «el concepto del juego se aplica plenamente á

(1) *Einleitung i. d. Æstheth*, págs 6-46, 83, 100.
(2) Ob. cit., págs. 100-147.
(3) Ob. cit., págs. 168-170.

la intuición estética, á excepciones de los pueblos primitivos» (1).

Groos sabe libertarse de las Modificaciones de lo Bello. Colocado el fenómeno estético en la imitación interna, es claro para él que lo que no es imitación interna, no pertenece al fenómeno estético. «Toda belleza—y aquí Groos toma belleza en el sentido de simpatía—pertenece á la Estética, pero no todo fenómeno estético es bello». Lo bello es la representación de lo agradable sensible y lo feo es la representación de lo desagradable. Lo sublime es la representación de una cosa poderosa (*Gewaltiges*) en forma simple. Lo cómico es la representación de una inferioridad, que despierta en nosotros el alegre sentimiento de nuestra superioridad. Y así sucesivamente (2). Con muy buen sentido, Groos pone en solfa la función que Schasler y Hartmann, herederos de fuerte tradición, atribuyen á lo feo. Decir que la elipse tiene un momento de fealdad con relación al círculo, porque su simetría descansa sobre dos ejes y no va hasta lo infinito, es como decir que el vino tiene relativamente un sabor desagradable, ya que en él falta (*ist aufgehoben*) el gusto agradable de la cerveza» (3). También Lipps, en sus escritos estéticos, reconoce que lo cómico, del cual hace un hermoso análisis, uno de los mejores sobre el particular (4), no tiene en sí valor estético, pero á consecuencia de su concepción moralista, esboza algo semejante á la doctrina de la conversión de lo feo, mediante el cual se alcanzará un más alto valor estético (= de simpatía) (5).

Las Modificaciones de lo Bello en Groos y en Lipps.

Trabajos como los de Groos y en parte como los de Lipps, sirven para eliminar muchos errores y para mantener la indagación estética en el campo del análisis interna. Un mérito

E. Véron y la doble forma de la Estética.

(1) *Einleitung i. d. Æsthetik* págs. 175-176.
(2) Ob. cit., págs. 46-50, y toda la parte III.
(3) Ob. cit.. pág. 292 *n.*
(4) Véase *Teoría*, págs. 105-106.
(5) *Komik und Humor*, págs. 199 y siguientes.

de esta naturaleza debe reconocerse al libro del francés Véron (1), que combate contra la belleza absoluta de la Estética académica, acusando con razón á Taine de confundir Arte y Ciencia, Estética y Lógica, observando que si el arte debiera manifestar la esencia de las cosas, la cualidad única y dominante «los más grandes artistas serían aquéllos que acertasen mejor á mostrar la esencia.....; las grandes obras son las que más se asemejan; se notaría en las obras de verdadero arte la identidad común cuando sucede precisamente todo lo contrario» (2). Pero en vano se buscará en Véron método científico; precursor en esto de Guyau (3), admite que el arte es, en el fondo, dos cosas distintas, dos artes; uno, decorativo que tiene por fin la belleza, el placer de la vista y del oído, resultantes de determinadas disposiciones de líneas, formas, colores, sonidos, ritmos, movimientos, sombras y luces, sin intervención necesaria de ideas y de sentimientos, estudiables en Óptica y en Acústica; otro, expresivo, que es la «expresión conmovedora de la personalidad humana». El arte decorativo prevalece, según él, en el mundo antiguo; el arte expresivo en el moderno (4).

No es posible exponer aquí las teorías estéticas de artistas y literatos, las preocupaciones históricas y científicas del experimento y del documento humanos en el verismo de Zola ó el moralismo del arte, problema de Ibsen y de la escuela escandinava. Del arte escribió profundamente y tal vez mejor que cualquier otro francés, Gustavo Flaubert, no en tratados especiales, sino en sus cartas, publicadas después de su muerte (5). Bajo la influencia de Véron y de su odio contra el concepto de la Belleza, fué escrito el libro de León Tolstoi sobre el *Arte* (6). El arte, observa el gran artista ruso, co-

León Tolstoi.

(1) Eug. Véron, *L'Esthétique*, 2.ª ed., París, 1883.
(2) Ob. cit., pág. 89.
(3) Véase pág. 470-471.
(4) *Esthétique*, págs. 38, 109, 193 y siguientes.
(5) *Correspondance* (1830-1850) 4 vols. nueva ed. de París. 1902-04.
(6) *Qu'est-ce que l'Atr?*, trad. franc., París, 1898.

munica los sentimientos como comunica los pensamientos la palabra. Pero de cualquier modo que se entienda esto, véase la comparación que establece entre Arte y Ciencia y que sirve de base á sus afirmaciones. «Misión del arte es hacer asimilable y sensible lo que no puede asimilarse bajo la forma de la argumentación»: «la verdadera ciencia examina las verdades que se consideran como importantes para cierta sociedad, en una época dada, haciéndolas penetrar en la conciencia de los hombres. El arte, por el contrario, les hace pasar desde el dominio del saber al del sentimiento» (1). No hay el arte por el arte, como no hay la ciencia por la ciencia. Cada función humana debe encaminarse á desarrollar la moralidad y á suprimir la violencia. Sin embargo, hay que decir que así todo el arte creado hasta ahora es falso: Esquilo, Sófocles, Eurípides, Aristófanes, Dante, Tasso, Milton, Shakespeare, Rafael, Miguel Angel, Bach, Beethoven—dice Tolstoi—son «reputaciones artificiales, forjadas por los críticos» (2).

Entre los artistas, mejor que entre los filósofos, debe recordarse á Federico Nietzsche, al cual—como hemos dicho de Ruskin—se le jugaría una mala partida si quisieran exponerse sus afirmaciones estéticas en términos intelectuales, sometiéndolas á la crítica fácil que provocan en tal respecto. Nietzsche, en ninguno de sus libros, ni aun en su primer trabajo *Del origen de la tragedia*, á pesar de las apariencias (3), ha dado precisamente una teoría del arte; lo que parece teoría es confesión de los sentimientos y aspiraciones del autor. Por lo demás, se vuelve á encontrar en él aquella fuerte preocupación sobre el valor y la finalidad del arte y sobre el problema de su inferioridad ó superioridad con relación á la ciencia y á la filosofía, que fué patrimonio del período romántico, del cual, bajo muchos aspectos, es Nietzsche el últi- Federico Nietzsche.

(1) *Qu'est-ce que l'Art?*, págs. 171-172 y 308.

(2) Ob. cit., págs. 201-202.

(3) *Die Geburt der Tragödie oder Griechenthum und Pessimismus*, 1872 (trad. ital. Bari, 1907).

mo y más excelso representante. Al romanticismo, mejor que á Schopenhauer, se remontan los elementos de pensamiento de donde arranca la distinción entre arte apolíneo (de contemplación serena, como en la epopeya y en la escultura) y arte dionisíaco (de agitación y tumulto, como en la música y en el drama). Doctrinas poco rigorosas y, por ende, no muy resistentes, pero de alta inspiración, y que transportan la mente á una región espiritual, cuya elevación no se había alcanzado nunca en la segunda mitad del siglo XIX.

Un estético de la música. E. Hanslick.

En el cual, y en achaques de Estética, los pensadores más notables son los que se ponen á confeccionar teorías de artes particulares. Como ya sabemos (1), son inconcebibles las leyes y teorías filosóficas de las artes particulares, porque sus observaciones no son otra cosa sino observaciones generales de Estética. Debe mencionarse, en primer lugar, al agudo crítico bohemio Eduardo Hanslick, que publicó, en 1854, el libro *De lo bello musical*, varias veces reimpreso y traducido á varias lenguas (2). Hanslick discurre contra Ricardo Wagner y en general contra la pretensión de encontrar en la música ideas, sentimientos y contenido determinado. «En las más insignificantes elucubraciones musicales donde no sabría descubrir cosa alguna el mejor microscopio, se han visto un *Anochecer ante la batalla*, una *Noche de verano en Noruega*, *Una aspiración al mar* y otros absurdos semejantes si la cubierta ha tenido la audacia de afirmar que tal es el tema del fragmento» (3). Con igual vivacidad, la emprende contra la gente sentimental, que en lugar de gustar las obras musicales, extrae de ellas únicamente efectos patológicos de excitación pasional y de actividad práctica. Si es verdad que la música griega servía para tales efectos «si bastaban algunos acentos para envalentonar á los soldados frente al enemigo, y

(1) Véase *Teoría*, págs. 132-133.

(2) *Vom Musikalisch-Schönen*, Leipzig, 1854, 7.ª ed. 1885 (trad. francesa: *Du beau dans la musique*, París, 1877).

(3) Ob. cit., pág. 20.

una melodía al modo dórico para asegurar la fidelidad de una mujer que tenía el esposo en tierras lejanas, la pérdida de la música griega podrá entristecer á los generales y á los maridos, pero los estéticos y los compositores no tienen por qué dolerse de ello» (1). «Si todo *Requiem* desprovisto de sentido, si toda rumorosa marcha fúnebre, si todo *Adagio* que gime, tuviesen el poder de volvernos tristes, ¿quién soportaría la existencia en tales condiciones? Que una obra musical nos emocione con los ojos claros y brillantes de la belleza, y nos sentiremos ligados por su fascinación invencible, aunque tenga por argumento todos los dolores del siglo» (2). El único fin de la música—y este es el principio sostenido por Hanslick—es la forma, la belleza musical. Muy enternecidos se mostraron los herbartianos, ante esta afirmación, con el inesperado y vigoroso aliado. El mismo Hanslick, devolviendo las cortesías, se creyó en el deber de citar, en las ediciones posteriores de su libro, á Herbart y á su discípulo Roberto Zimmermann, que había dado—asegura Hanslick—«pleno desarrollo al gran principio estético de la Forma» (3). Pero la adhesión de los que aplaudían y las citas del aplaudido estaban fuera de lugar, porque Hanslick entiende la belleza y la forma de modo realmente distinto de los herbartianos. Simetría, relaciones meramente acústicas, placeres del oído, no constituyen, según él, la belleza musical (4); las matemáticas son inútiles para la Estética de la música (5). La belleza musical es espiritual y significativa; tiene pensamientos, sí, pero pensamientos musicales. «Las formas sonoras, no están vacías sino perfectamente llenas; no podrían compararse á las simples líneas que limitan un espacio; son el espíritu que toma cuerpo y que extrae de éste su corporalidad.

Concepto de la forma en Hanslick.

(1) *Vom Musikalisch-Schönen*, pág. 98.
(2) Ob. cit., pág. 101.
(3) Ob. cit., pág. 119 *n*.
(4) Ob. cit., pág. 50.
(5) Ob. cit., pág. 65.

La música es un cuadro mejor que un arabesco, pero un cuadro cuyo sujeto no puede expresarse con palabras ni encerrarse en un concepto preciso. Hay en la música un significado y una conexión de naturaleza específicamente musical: es una lengua que entendemos y hablamos, pero que nos es imposible traducir» (1). Admite que la música, si no separa las cualidades de los sentimientos, separa el tono ó lado dinámico; si no los substantivos, los objetivos, si no «la ternura que murmura» y el «coraje impetuoso», «sí lo impetuoso» y lo que «murmura» (2). El jugo de su libro es la negación de que puedan separarse, en música, forma y contenido. «No hay en música un contenido frente á una forma, ya que no hay forma fuera del contenido». «Tómese un motivo, el primero que aparezca. ¿Cuál es el contenido? ¿Y cuál la forma? ¿Dónde comienza ésta, dónde concluye aquél? ¿A qué quiere llamarse contenido? ¿Los sonidos? Perfectamente; pero esos han recibido ya su forma. ¿Y á qué llamaremos forma? ¿También á los sonidos? Perfectamente. Pero éstos son ya forma hinchada que tiene contenido» (3). Observaciones que acusan una penetración perspicaz de la naturaleza del arte, aunque carezcan de rigor y de sistematización científicos. La creencia de que tales observaciones se refiriesen á caracteres particulares y peculiares de la música (4), no á lo que es común y característico de toda forma de arte, no dejó á Hanslick ver más lejos.

Estéticos de las artes plásticas: C. Fiedler.

Otro estético especialista es Conrado Fiedler, autor de varios ensayos sobre las artes plásticas y de un librito sobre el *Origen de la actividad artística* (1887) (5). Nadie mejor y con más elocuencia que él ha puesto de relieve el carácter

(1) *Vom Musikalisch-Schönen*, págs. 50-51.
(2) Ob. cit., págs. 25-39.
(3) Ob. cit., pág. 122.
(4) Ob. cit., págs. 52, 67, 113, etc.
(5) CONRAD FIEDLER, *Der Ursprung der künstlerischen Thätigkeit*, Leipzig, 1887. Véase también del mismo autor: *Schriften über d. Kunst*, ed. H. Marbach, Leipzig, 1896.

activísimo de la función artística, que compara á la del lenguaje. «El arte comienza precisamente allí donde concluye la intuición (percepción.) El artista no se distingue por una aptitud especial perceptiva, no porque sepa percibir más ó menos intensamente ó porque posea en su mirada un don especial para elegir, recoger, transformar, ennoblecer, iluminar de modo que manifieste solamente en sus producciones las conquistas de su mirada. El artista se distingue más bien en que por un don especial de su naturaleza puede pasar inmediatamente de la percepción á la expresión intuitiva; su relación con la Naturaleza no es perceptiva, sino expresiva». «Quien observa pasivamente, puede pensar perfectamente que posee el mundo visible como un todo inmenso, lleno de riqueza y de variedad; la ninguna fatiga con que toma parte en la inagotable multitud de impresiones oculares, la rapidez con que las representaciones se resuelven en su ánimo y atraviesan su conciencia con continuidad y plenitud, todo esto le da la seguridad de estar en medio de un medio visible que le rodea, aunque no pueda en un momento sólo representárselo como un todo. Este mundo grande, rico, inconmensurable, desaparece en el instante en que se prueba la fuerza física y se apodera de él. La primera tentación para salir del estado crepuscular en general, para llegar á la claridad visiva, restringe el círculo de las cosas visibles. La actividad artística puede representarse como continuación de aquella concentración de la conciencia, que es el primer paso necesario para ponerse en el camino que conduce á la claridad, que puede alcanzarse solamente al limitarlo». El proceso espiritual y el proceso corporal son aquí un solo todo: la expresión. La actividad artística, precisamente por ser espiritual, debe consistir en formas enteramente determinadas, tangibles, sencillamente demostrables». La conciencia artística tiene un carácter suyo particular; no está en relación de dependencia con la científica. El artista está al lado del investigador científico; en uno y en otro hay la necesidad de apropiarse el mundo, de salir del natural estado perceptivo: á las regiones á que no puede

Intuición y expresión.

perceptiva = expresiva

llegar la ciencia ni alcanzar las formas del pensamiento, alcanza, por el contrario, el arte. El arte no imita á la Naturaleza, pues, ¿qué es la Naturaleza sino aquella inmensa y distinta confusión de percepciones y representaciones á que nos hemos referido más arriba? Pero debe decirse que el arte imita á la Naturaleza, si con ello se quiere decir sencillamente que el arte tiene el deber de dar un significado y una emoción, de producir valores de sentimiento y valores de significado. Así es que produce unos y otros, pero de una especie perfectamente propia. Estos valores suyos son la verdadera visibilidad (*Sichtbarkeit*). Es la misma sana concepción, la misma penetración viva de la naturaleza del arte que hemos advertido en Hanslick, expuesta, por añadidura, de modo bastante más científico y filosófico. A la tendencia de Fiedler puede agregarse el escultor Adolfo Hildebrand, que ha puesto de relieve el carácter activo, arquitectónico, no imitivo del arte, con referencia especial al arte de la escultura (1).

Limites angostos de estas teorías.

Lo que hay en el fondo de Fiedler y de otros escritores de la misma tendencia, es el deseo de reconocer el hecho estético, no como condición excepcional de hombres excepcionalmente dotados, sino como aptitud general del hombre, el cual todo lo que posee verdaderamente en el mundo, lo posee mediante representaciones que son expresiones; en tanto conoce en cuanto produce (2). Ni el lenguaje es término de comparación respecto al arte, ni el arte respecto del lenguaje, porque la comparación se establece entre cosas que se diferencian al menos bajo un solo aspecto, y el arte y el lenguaje son idénticos. Lo mismo puede decirse del filósofo francés Bergsón, que, en su libro sobre *La Risa* (3) expone una

H. Bergsón.

(1) *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* 2.ª edic., 1898 (4.ª ed., Strasburgo, 1903).

(2) V. *Teoría*, págs. 55-62.

(3) H. Bergson, *Le Rire*, Essai sur la signification du comique, París, 1900, págs. 153-161.

teoría del arte en gran parte semejante á la de Fiedler, tocada como ésta del inconveniente de concebir la función artística como cosa excepcional y distinta del lenguaje corriente. En la vida ordinaria—observa Bergsón—se nos escapa la individualidad de las cosas; vemos de ellas únicamente lo que basta para satisfacer nuestras necesidades prácticas. La influencia del lenguaje auxilia esta ejemplificación; los nombres, á excepción de los propios, son todos ellos géneros, abstracciones. Pero de vez en cuando, acaso por distracción, la Naturaleza provoca almas separadas y alejadas de la vida, los artistas, que encuentran y revelan la riqueza escondida bajo pálidos sueños, bajo las etiquetas de la vida ordinaria, que nos ayudan á ver algo, algo de lo que ellos ven, empleando para tales fines colores, formas, conexiones rítmicas de palabras, y ritmos vitales y respiratorios que son todavía más íntimos al hombre: los sonidos musicales.

Tentativas de retorno á Baumgarten. C. Hermann.

A la exigencia de comprender el concepto del arte en su universalidad, haciéndolo coincidir con el conocimiento meramente intuitivo, que sea verdaderamente tal conocimiento, podrá contribuir, entre los escombros de la Metafísica idealista, un sano retorno á Baumgarten, en virtud de los descubrimientos hechos después por el romanticismo y, sobre todo, por el psicologismo. Pero Conrado Hermann, que proclamó el retorno á Baumgarten (1), hizo un mal servicio á una buena causa. Según él, Estética y Lógica son ciencias normativas, pero en Lógica no existe, como en Estetica, «una categoría determinada de objetos externos que se ajusten exclusivamente y especialmente á la facultad del pensamiento», y las obras y los resultados del pensamiento científico no son tan exteriores y sensiblemente intuitivos como los de la invención artística». Tanto la Lógica como la Estética se refieren, no al pensar ni al sentir empíricos del espíritu, sino á los puros y absolutos. El arte es algo así como

(1) Conrad Heemanm, *Die Æsthetik in ihrer Geschichte und als wissenschaftliches System*, Leipzig, 1876.

un término medio entre lo singular y lo universal. Lo bello expresa la perfección específica; el carácter propio y, por decirlo así, necesario (*seinsollende*) de las cosas. La forma «es el límite externo sensible, ó el medio de aparición de una cosa en contraposición á su núcleo y á su contenido substancial y esencial». Contenido y forma son estéticos; el interés estético concierne la totalidad del objeto bello. La actividad artística no tiene un órgano especial, como el pensamiento en el lenguaje. Por otra parte, el estético, como el lexicógrafo, debe formar un diccionario de tonos y colores y de los significados que pueden recibir (1). Hermann, como se ve, acoge las proposiciones más contradictorias. Acoge hasta la ley estética de la sección aúrea, aplicándola á la tragedia; la parte mayor de la línea es el héroe trágico; la pena que lo abate (la línea entera) se adecua á la grandeza de su culpa en tanto en cuanto aquél ha rebasado el rasero común—la parte más pequeña de la línea—(2); lo que tiene todo el aspecto de una burla. Sin directa aproximación á las doctrinas de Baumgarten, se ha propuesto una reforma de la Estética, «como ciencia del conocimiento intuitivo», en un anémico opúsculo de Villi Nef (1898) (3) que, por lo demás, considera á las bestias como sujetos del conocimiento intuitivo; distingue en él un lado formal—la intuición—y un contenido ó lado material—el conocimiento y considera como elementos del conocimiento intuitivo el comercio de los hombres entre sí, los juegos y el arte, sin atenerse, como se ve, á lo que promete el título.

Eclecticismo. Bosanquet.

A conciliar de algún modo el contenido y la forma en la unidad de la expresión, ha dirigido sus esfuerzos Bosanquet (1892) historiador inglés de la Estética. Considera como fundamento de su historia esta definición: «la belleza—dice—es

(1) *Die Æsthetik*, ec., passim.

(2) Ob. cit.. § 56.

(3) Villi Nef, *Die Æsthetik als Wissenschaft der anschaulichen Erkenntniss*, Leipzig, 1898.

lo que tiene expresividad característica ó individual por la percepción sensible ó por la imaginación sujeta á las condiciones de la expresividad general ó abstracta por el mismo medio». «El tormento de la verdadera Estética—apunta en otro lugar—está en mostrar de qué manera la combinación de formas decorativas en las representaciones características, por una intensificación del carácter esencial en ellas inmanente desde el principio, las sujeta á un significado central, que es á su combinación compleja lo que el significado abstracto es á cada una de ellas aisladamente» (1). Pero el problema, formulado del modo como está sugerido por la antítesis de las dos escuelas del contenido y de la forma de la Estética alemana, se convierte, á lo que nos parece, en insoluble.

Estética de la expresión. Su estado actual.

En Italia, De Sanctis no formó una escuela de ciencia estética. Su pensamiento fué mal entendido por los que quisieron corregirlo, volviendo á las concepciones corrientes sobre arte, que consistían un poco en el contenido y un poco en la forma. Solamente en los diez años últimos ha vuelto á estudiarse fecundamente la naturaleza del arte, estudio que ha tomado su origen de los problemas sobre la naturaleza de la historia (2) y de la publicación de las obras póstumas de De Sanctis (3). La misma tésis de la naturaleza de la historia y de su carácter realmente distinto de la historia, ha vuelto á preocupar en Alemania, sin relacionarla, por lo demás, con

---

(1) *A History of Æsthetics*, págs. 4-6, 372, 391, 447, 458, 466.

(2) B. Croce, *La storia ridotta sotto il concetto generale dell'Arte* 1893 (2.ª ed. con el título: *Il concetto della Storia nelle sue relazioni col concetto dell'Arte*, Roma, 1896). P. R. Trojano, *La Storia come scienza sociale* (volumen I, Napoli. 1897); G. Gentile, *Il concetto della Storia*, in *Studi storici*, de Crivellucci, 1889). Véase también: F. de Sarlo, *Il problema estetico* en *Saggi di filosofia*, volumen II, Torino, 1897 y del mismo autor; *I dati dell'esperienza psichica*, Firanze, 1903, capítulo de conclusión.

(3) *La letterature italiana nel secolo*, XIX a cura di B. Croce. Napoli, 1896 y *Sritti varî*, ed. Croce, ivi, 1898: dos volúmenes.

el problema estético (1). Estos trabajos y discusiones, el renacimiento de una Lingüística filosófica, por obra de Paul y otros, constituyen, á nuestro parecer, un ambiente mucho más favorable al desenvolvimiento científico de la Estética, que la estela del misticismo metafísico, que la estela del positivismo y del sensualismo.

---

(1) H. Rickert, *Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung*, Friburgo, i. B., 1896-1902.

CAPÍTULO XIX

OJEADA RETROSPECTIVA Á LA HISTORIA DE ALGUNAS DOCTRINAS PARTICULARES

Resultado de la historia de la Estética.

Hemos llegado al término de nuestra historia. Habiendo reseñado los trabajos y dudas á través de los cuales se llega al descubrimiento del concepto estético, las vicisitudes de olvido, de renacimiento, de renovación por las que ha pasado, los distintos descuidos y oscilaciones al determinarlo con exactitud, el resurgimiento triunfante é invasor de viejos errores que parecían resueltos, podemos concluir ahora, sin que aseveremos cosa harto arriesgada, que apenas ha existido ciencia estética propiamente dicha, ni aun en los siglos en que han sido más intensas tales indagaciones. Pocos ingenios han dado en el blanco con perfecta puntería, sosteniéndola con energía, con lógica, en plenitud de conciencia. Por lo demás, otras afirmaciones verdaderas que se juntan en el punto justo, pueden recogerse á pares en los escritores no filósofos, en los artistas y críticos de arte, en el pensamiento común y hasta en los proverbios, gracias á cuyas afirmaciones, aquellos pocos filósofos, lejos de aparecer aislados, están en buena y numerosa compañía y de perfecto acuerdo con la voluntad popular, con el buen sentido universal. Pero si, como dice Schiller, el ritmo de la filosofía estriba precisamente en alejarse de la opinión común para tornar á ella con más empuje, es también evidente que es necesario alejarse de ella, ya que en este alejamiento consiste

todo el proceso de la ciencia, toda la ciencia. Al recorrer este fatigoso proceso, se dieron en Estética aquellos errores que fueron, á la vez, aberraciones de la verdad y anhelo de acercarse á ella, tales como el hedonismo de los sofistas y retóricos de la antigüedad, de los sensualistas del siglo XVIII y de la segunda mitad del XIX; el hedonismo moralista de Aristófanes, de los estoicos, de los eclécticos romanos, de los escritores medioevales y de los tratadistas del Renacimiento; el hedonismo ascético y lógico de Platón y de los Padres de la Iglesia, de algún rigorista medioeval, de algún rigorista modernísimo; el misticismo estético que apareció primeramente en Plotino y que, resurgiendo de tarde en tarde, triunfó en el período clásico de la filosofía alemana. Entre estas direcciones verdaderamente erróneas que surcaron por todas partes el campo del pensamiento, hubo algunos ténues revuelos, tales como el sutil empirismo, de Aristóteles, la poderosa penetración de Vico, el análisis de Schleiermacher, de Humboldt, de De Sanctis y de otros que respondieron con voz más apagada. Basta esta serie de pensadores para afirmar que no hay que descubrir la ciencia estética, pero el hecho de que son pocos, mal conocidos, ignorados, contradictorios, nos conduce á aseverar también que se encuentra en los comienzos.

Historia de la ciencia é historia de la crítica científica de los errores particulares.

El nacimiento de una ciencia es como el nacimiento de un sér vivo; su desarrollo ulterior, como toda vida, consiste en luchar contra las dificultades y errores generales y particulares que le asedian en todas direcciones. Son variadísimas las formas de los errores. Variadísimamente se mezclan entre sí y con la verdad en combinaciones complejas. Extirpado un error, surge otro y los ya extirpados vuelven á surgir de cuando en cuando, aunque no con el mismo semblante todas las veces. De aquí la perenne necesidad de la crítica científica y la imposibilidad de que una ciencia repose como algo concluído y definitivo sobre lo que no cabe discusión. De los errores que pudieran llamarse generales, de las negaciones del mismo concepto del arte, se ha

hablado ya en el curso de esta Historia, de la cual puede desprenderse que no acompaña siempre á la afirmación ingénua de la verdad un amplio reconocimiento de la misma en el campo adversario. Pasando ahora á los errores llamados particulares, es natural que si se limpian de mescolanzas híbridas y que si se transpasan las formas ingeniosas en que aparecen envueltos, se reducen exclusivameute á tres clases, según los hemos criticado en la parte teórica de este libro. Pueden ser errores: *a)* contra la cualidad característica del fenómeno estético; *b)* contra la especifica; *c)* contra la genérica, esto es, contradicciones á los caracteres de intuición, de contemplación teórica y de actividad espiritual que constituyen el fenómeno estético. Entre los errores de estas varias categorías, indicaremos brevemente la historia de los que han tenido mayor importancia y que persisten en el momento actual. Sería llegar hasta el infinito la tarea de reseñarlos todos. Más que una historia, pues, la nuestra será un ensayo histórico suficiente para demostrar que la historia estética también se halla en mantillas en lo concerniente á los errores particulares. Porque algunos de éstos se hallen en decadencia ó hayan sido olvidados, no puede decirse que hayan muerto de muerte legal, á mano airada de la crítica científica. Olvidar ó rechazar instintivamente no es negar científicamente.

I

La retórica ó teoría de la forma adornada

Procediendo, por orden de importancia, en tal reseña, tenemos que dar el primer lugar á la teoría de la Retórica ó de la Forma adornada.

La retórica en sentido antiguo.

Ante todo, no será importuno advertir que, en nuestros tiempos, se ha llamado «Retórica», doctrina de la forma adornada, lo que los antiguos conocían con la misma palabra. La Retórica, en la significación moderna, es principalmente una teoría de la elocución; pero la elocución λέξις, φράσις, ἑρμηνεία, *elocutio)* constituía una sección, no la primera ciertamente, de la Retórica antigua, que consistía, por el contrario, estudiada sintéticamente, en un manual ó prontuario para los abogados y para los políticos; concernía, primero á dos y luego á tres géneros: judicial, deliberativo y demostrativo, y daba consejos y modelos á los que quisieran producir efectos determinados por medio de la palabra. La definición de los primeros retóricos sicilianos, de los discípulos de Empédocles—Corax, Tisias, Gorgias—de los inventores de esta disciplina es la más exacta: la Retórica es productora de persuasión (πειθοῦς δημιουργός) Se trataba de exponer en ella los modos por los cuales se puede, por obra y gracia de la palabra, inducir á los demás á una creencia determinada, en un estado de espíritu determinado; de aquí el «fortificar la parte débil» (τὸ τὸν ἥττω λόγον κρείττω ποιεῖν), el «acrecer ó el disminuir según los casos» *(eloquentia in augendo minuendoque consistit)*, la advertencia de Gorgias de «tomar la cosa á bro-

ma cuando el adversario la toma en serio y de tomarla en serio si aquél la toma á broma» (1), con otros consejos que han llegado á la celebridad. Quien hace esto, no es solamente un estético que dice bellamente cuanto tiene que decir, sino un hombre práctico, que, sobre todo, tiende á un fin práctico. Y como tal, no puede sustraerse á la responsabilidad moral de lo que diga, y aquí asoma la condena platónica contra la Retórica, esto es, contra los políticos harto charlatanes y contra los abogados y periodistas sin conciencia. Platón razonaba bien condenando la Retórica, cuando se separa del fin bueno, como arte censurable y despreciable, encaminado á adular las pasiones; condimento que estropea el estómago, polvos de arroz que afean el cutis. Pero si la teoría de la Retórica se conciliase con la Ética, convirtiéndose en verdadera guía del espíritu (ψυχαγωγία τις διὰ τῶν λόγων); si la crítica de Platón se refiriese solamente al abuso de la Retórica—de todo puede abusarse, decía Aristóteles, á excepción de la virtud—si se purificase ésta, haciendo brotar el orador, como Cicerón quería *non ex rhetorum officinis sed ex academiæ spatiis* (2), imponiéndoles con Quintiliano el deber de ser *vir bonus dicendi peritus* (3), era siempre verdad que no podía constituir ciencia regular, estando formada de series de conocimientos de distinta índole. Tales eran las descripciones de los afectos y pasiones, las referencias á las instituciones políticas y jurídicas, las teorías del silogismo abreviado ó entímema, la prueba que versa sobre los probables, la exposición pedagógica y popular, la elocuencia literaria, la declamación y mimica, la mnemotécnica, etcétera. Este distinto contenido, esta Retórica antigua, que alcanzó su máxima eflorescencia en Ermágoras de Temnos (200 años antes de Jesucristo), se fué sutilizando paulatinamente, á medida que iba decayendo el mundo antiguo y transformándose sus condiciones políticas. No podemos es-

Críticas desde el punto de vista moral.

Conjeturas sin sistema.

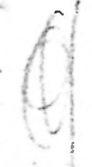
Sus vicisitudes en la Edad Media y en el Renacimiento.

(1) Frase de Gorgias, Aristóteles, *Reth.*, III, c. 18.
(2) Cicero, *Orat. ad Brut.* introd.
(3) Quintil., *Inst. orat.*, XII, c. 1.

tudiar aquí sus vicisitudes en la Edad Media, con la substitución parcial que tuvo en los formularios y en las Artes dictando—como, posteriormente, en los tratados sobre el arte de predicar—ni referir las observaciones de escritores como Patrizio y Tassoni, sobre las causas por las cuales se había hecho extraña la Retórica en el mundo de su época (1). Merece ser narrada tal historia, pero no en este lugar. Mientras las circunstancias de hecho corroían por doquier aquella mescolanza de conocimientos, Luis Vives, Pedro Ramus, el mismo Patrizio, pusiéronse á criticarse desde el punto de vista del sistema científico.

Criticas de Vives, Ramus y Patrizio.

Vives ponía de relieve con gran agudeza la confusión de los antiguos tratadistas que lo abrazaban todo, *omnia*, confundiendo elocución y moral, imponiendo al orador el deber de ser *vir bonus*. Rechaza, como extrañas, cuatro de las cinco partes en que se dividía la antigua Retórica; la memoria, necesaria á todas las artes; la invención, que es materia de cada arte en particular; la recitación, que es parte extrínseca; la disposición que incumbe á la invención. Se ocupaba, pues, de la elocución que trata, no del *quid dicendum*, sino del *quemadmodum*, extendiéndola, no sólo á tres géneros, sino á la historia, al apólogo, á las cartas, á los cuentos, á la poesía (2). Apenas hay precedente de esta cuestión en la antigüedad; á lo sumo, hállanse en algún retórico que incluye precisamente en la Retórica el γένος ἱστορικόν y el ἐπιστολικόν, y que, levantando protestas, se ocupa también de infinitas cuestiones que son meramente prácticas y sin relación con los casos prácticos, como el género científico ó filosófico (3); los otros habían juzgado, con Cicerón (4), que cuando se resuelve el arte de lo más difícil, de la elocuencia judicial, lo



(1) Franc. Patrizio, *Della Rethorica*, dieci dialogui, Venezia, 1562, dial. 7; Tassoni, *Pensieri diversi*, libro X, cap. 15.

(2) *De causis corruptarum artium*, 1531, lib. IV; *De ratione dicendi*, 1593.

(3) Cicer., *De orat.*, I, cc. 10-11; Quint., *Inst. orat.*, III, c. 5.

(4) *De orat.*, cc. 16-17.

demás es fácil, á manera de juicio (*ludus est homini non habeti)*...—Ramus y su discípulo Omer Talón, censurando á Aristóteles, Cicerón y Quintiliano la confusión entre la Dialéctica y la Retórica, asignaban á la primera la invención y la disposición, dejando, como Vives, á la Retórica, convenientemente entendida, únicamente la elocución (1). Patrizio, por el contrario, negaba el carácter de ciencia á la una y á la otra, llamándolas simples «facultades», que no tienen materia particular—y por lo tanto los tres géneros—difiriendo entre sí solamente en que la Dialéctica se hace por diálogo y versa sobre lo necesario, y la Retórica se hace con amplia elocución tendiendo á persuadir sobre lo opinable. Patrizio notaba además que del «hablar unido» se sirven todos, historiadores, poetas, filósofos, no menos que el orador, llegando de esta manera á la misma consecuencia de Vives, esto es, á separar de la Retórica la teoría de la elocución (2).

Supervivencias en los tiempos modernos.

A pesar de todo, el cuerpo de doctrinas retóricas continuó viviendo tenazmente en las escuelas. Se olvidó á Patrizio: Ramus y Vives, si tuvieron algunos continuadores como Francisco Sánchez y Keckermann, únicamente sirvieron para reavivar el desdén de los tradicionalistas. Hasta los filósofos respetaron la Retórica; Campanella, en su Filosofía racional la definía *quodammodo Magiæ portiuncula quæ affectus animi moderatur et per ipsos voluntatem ciet ad quæcumque vult sequenda vel fugienda* (3): Baumgarten hacía la partición de su Estética, en Eurística, Metodología y Semiótica—invención, disposición, elocución—á la usanza de Meier. Este último escribía, entre otros, un librito sobre la *Doctrina teórica de la conmoción de los afectos* (4), que consideraba como in-

(1) Ramus, *Inst. dialecticæ*, 1543; *Scholæ in artes liberales*, 1555, etcétera, Talæus, *Inst. orat.*, 1545.

(2) *Della Rhetorica*, dial. 10, passim.

(3) *Ration, Philos.*, pars tertia, videlicet *Rhetoricorum* liber unus juxta propria dogmata, París, 1636, c. 3.

(4) *Theoretische Lehre von den Gemüthsbewegungen überhaupt*, Halle, 1744.

troducción psicológica á la doctrina estética. Por otra parte, Manuel Kant, en la *Crítica del juicio*, notaba que la elocuencia, como *ars oratoria*, como arte de persuadir mediante las apariencias bellas, como forma de la dialéctica, debe distinguirse del bien hablar *(Wohlredenheit)*; y que el arte oratoria, teniendo como fin peculiar las debilidades de los hombres «no es digna de estimación alguna» *gar keiner Achtung würdig* (1). Pero en las escuelas perduró en muchas compilaciones, entre las que fué conocidísimo el librito del Padre Domingo de Colonia, jesuíta francés que vivió entre fines del siglo XVII y principios del siguiente, estimado como sutil y agudo, hace treinta ó cuarenta años. Aun hoy, en las Instituciones de Literatura, nos encontramos con supervivencias de la Retórica antigua, especialmente en los capítulos sobre el género oratorio; todavía se componen, aunque rara vez; manuales de elocuencia forense ó sagrada, como los de Ortloff y Whately (2). Aun hoy mismo puede decirse que la Retórica, en el significado antiguo de la palabra, no ha desaparecido de hecho del sistema de las ciencias. Ningún filósofo hacía de ella, como Campanella en su época, una sección especial de la filosofía racional.

La Retórica en el significado moderno. Teoría de la forma literaria.

Con procedimientos opuestos, se afirma y se forma un cuerpo doctrinal, en los tiempos modernos, la teoría de la elocución y del bien hablar. Pero la idea de la Retórica es antigua como hemos dicho, porque la encontramos en la sección de la elocución, como es también antiguo el modo de explicarla, es decir, la teoría de la doble forma, con el anejo concepto de la forma de ornato.

El concepto del ornato.

Este concepto erróneo del adorno ú ornato, debió presentarse inmediatamente á las inteligencias, cuando éstas comenzaron á fijarse en las excelencias del hablar, bien en las recitaciones de los poetas, bien en los torneos oratorios de



(1) *Kritik. d. Urtheilskraft*, § 53 y *n.*

(2) H. F. Ortloff, *Die gerichtliche Redekunst*, Neuwied, 1887, R. Whately, *Elementi di Rettorice*, trad. ital., Pistoia, 1889.

las asambleas públicas (1). Debió parecer que el hablar bien difiere del hablar mal; el hablar que gustaba más, del hablar que agradaba menos; el hablar grave y solemne, del hablar familiarmente y al desgaire; que la habilidad personal del orador cambiaba el paño de Antequera en púrpura de Tyro. Análoga tendencia apareció espontáneamente en la Retórica sánscrita, y así, sin necesidad de remontarse á los griegos, la teoría del ornato aparece todavía de continuo á los cerebros ingénuos, que reflexionan por primera vez en el asunto, sin pararse á meditar sus peligrosas dificultades. Junto á la forma escueta (ψιλή), meramente gramatical, hay otra con algo más. Este algo más es el ornato, el κόσμος. «*Ornatum est* (citemos por todos á Quintiliano) *quod perspicuo ac probabili plus est*» (2).

El carácter de añadidura, de cosa exterior, como peculiar al ornato, se afirmaba también en el análisis que Aristóteles, el filósofo de la Retórica, hizo de la reina de los ornatos, de la metáfora. Si la metáfora produce vivo placer, es porque reuniendo términos distintos y descubriendo relaciones de especies y géneros, produce «enseñanza ó conocimiento por vía del género» (μάθησιν καὶ γνῶσιν διὰ τοῦ γένους) y es cosa sabida que es gratísimo al hombre el aprender á manejarla (3). Al conocimiento principal, la metáfora añade, pues, según Aristóteles, una chispa de conocimientos incidentales subalternos, á modo de divagación y consuelo del espíritu.

Clases de ornato.

Solían hacerse del ornato muchas divisiones y subdivisiones. Aristóteles, y antes que él, Isócrates, con poca diferencia, clasificaba los ornatos que califican la forma escueta ó desnuda, en provincialismos, traslados y epítetos, alargamientos, truncamientos ó abreviaciones de vocablos, y en otras cosas que se alejan del uso común; añadiendo, además, el ritmo y la armonía. Distinguía cuatro clases de traslados:

(1) Aristot., *Rhet.*, III, c. 1.
(2) Quint., *Inst. orat.*, VIII, c. 3.
(3) *Rhet.*, III, cap. 10.

del género á la especie, de la especie al género, de la especie á la especie y por proporción (1). Después de Aristóteles, se dedicaron al estudio de la elocución Teofrasto y Demetrio Falereo, principalmente. La clasificación del ornato, gracias á los retóricos posteriores, se condensó en la bipartición de tropos y figuras, esquemas; las figuras, en figuras de palabra (σχήματα τῆς λέξεως) y en figuras de pensamiento (τῆς διανοίας); las figuras de palabra en gramaticales y retóricas; en éticas y patéticas las de pensamiento. Solamente se enumeraban de los traslados catorce formas, quedándonos cortos: metáfora, sinécdoque, metonimia, antonomasia, onomatopeya, catacresis, metalepsis, epíteto, alegoría, enigma, ironía, perífrasis, hipérbaton é hipérbole, cada cual con la subespecie correspondiente, y, de frente, el vicio opuesto. Las figuras de palabra ascendían á veinte unas con otras: repetición, anáfora, antistrofe, clímax, asíndeton, asonancia, etc., y en otras tantas las del pensamiento: interrogación, prosopopeya, etiopeya, hipotiposis, conmoción, simulación, exclamación, apóstrofe, reticencia, etc. Divisiones que si tenían entonces valor empírico para auxiliar á la memoria, para distinguir ciertas series de formas literarias, eran luego, científicamente, puramente cerebrales. Estas clases de ornato se agrupan, ora entre los tropos, ora entre las figuras de pensamiento y de palabra; son tales clases porque así lo dispone el capítulo del retórico, sin que pueda darse más razón que ésta. Como ya sabemos, entre los fines que pueden colmar las categorías retóricas, está el de indicar la divergencia de una expresión de otra, arbitrariamente colocada como natural (2). De aquí las clásicas definiciones de la metáfora: «*verbi vel sermonis a propria significatione in aliam cum virtute mutatio*» y de la figura «*conformatio quædam orationis remota á communi et primum se offerenti ratione*» (3).



(1) *Poet.*, cc. 19-22; cfr. *Rhet.*, III, c. 2-10.
(2) *Teoría* pág. 79.
(3) Quintiliano, *Inst. orat.*, VIII, c. 6; IX, cap. 1.

El concepto de lo conveniente.

Contra la teoría del ornato, de la doble forma, no se levantó, que se sepa, ninguna rebelión en la antigüedad. Se oyó decir alguna vez:—*Ipsæ res verba rapiunt.*—*Pectus est quod disertos facit et vis mentis.*—*Rem tene, verba sequentur*—*Curam verborum rerum volo esse sollicitudinem.*—*Nulla est verborum nisi rei cohærentium virtus.*—Pero estas proposiciones que se encuentran, aquí y allá, en las páginas de Cicerón, de Séneca, de Quintiliano y de otros escritores, no tenían el significado fecundo que nosotros, modernos, hemos acertado á darles. Eran una contradicción á la teoría del ornato, pero una contradicción no advertida, y por ende, ineficaz; protestas de buen sentido que no destruían la doctrina falsa de las escuelas. La cual estaba protegida por una actitud prudente, por una válvula de reguridad, que impedía el absurdo de que se mostrara clara y abiertamente. Si el ornato era un plus ¿con qué medidas debía de usarse? Si proporcionaba placer ¿no había que concluir que, empleándolo en abundancia, proporcionaría gran placer y empleándolo poco un placer escaso? Aquí estaba el peligro; los retóricos se apresuraron á cerrar la brecha por instinto, acudiendo, para defenderse, á las armas de lo «conveniente» (πρέπον). Del ornato no debe usarse poco ni demasiado; *in medio, virtus;* mientras sea conveniente (ἀλλὰ πρέπον); mezclando en el estilo cierta dosis de ornato, decía Aristóteles (δει ἄρα κεκρᾶσθαί πως τούτοις). El ornato—advertía el mismo autor—debe ser condimento, no substancia alimenticia (ἥδυσμα, οὐκ ἔδεσμα) (1). Lo conveniente era, en efecto, concepto extraño al del ornato; era un rival, un enemigo, encargado de suprimirlo. ¿Á quién era conveniente? Á la expresión. Pero lo que es conveniente á la expresión, no puede llamarse ornato y añadidura extrínseca, porque se trata de la expresión misma. Además, los retóricos, realizando un verdadero milagro, juntaron en buena compañía, κόσμος, πρέπον, el ornato y lo conveniente. Solo el falso Longino, á la observación de su predecesor Cecilio de que no



(1) Aristot., Rhet., III, c. 2; *Poet.* c, 22.

era conveniente emplear más de dos ó tres metáforas en el mismo lugar, respondía que deben emplearse en aquellos parajes donde el afecto (τὰ πάθη) salta á guisa de torrente y lleva consigo como necesarias (ὡς ἀναγκαῖον) multitud de ellas (1).

La teoría del ornato en la Edad Media y en el Renacimiento.

Conservada en las compilaciones de la antigüedad—como las obras de Donato, de Prisciano y el célebre tratado alegórico de Marciano Capella—y en los compendios de Beda, de Rabano Mauro y de otros, la teoría del ornato pasó á la Edad Media, durante la cual la Retórica, juntamente con la Gramática y la Lógica, continuó componiendo el trivio de las escuelas. En áquel período, la retórica crecio en favor por el hecho de que los escritores literarios se valían de una lengua muerta; de aquí cobró fuerza la opinión de que la bella forma fuese, no cosa espontánea, sino labor de artificio y de recargo. Durante el Renacimiento, prevaleció también la Retórica, que tornó á estudiarse en las mejores fuentes clásicas; á Cicerón se añadieron las *Instituciones* de Quintiliano, y luego la *Retórica* aristotélica, con toda la corona de los retóricos latinos y griegos de menor importancia, entre los cuales figura Hermógenes, con sus célebres *Ideas*, predilecto de Julio Camilo y puesto por éste en circulación (2).

Aun los escritores que con más vigor impugnaron el organismo de la Retórica antigua, continuaron con la doctrina del ornato. Cierto es que Vives lamentaba la «descuidada sotileza griega» que había multiplicado las distinciones sin procurarse la luz (3), pero no había tomado actitudes enérgicas contra el ornato. La escuela de Ramus continuó asignando á la Retórica el «embellecimiento» de las sentencias. Patrizio se decía descontento de los antiguos, que no habían definido el ornato á la perfección, pero admitía, por lo demás, ornatos y metáforas, ó mejor dicho, siete maneras de «hablar orde-

(1) *De sublimitate* (en *Rhet. græci*, ed. Spengel. vol. I) pág. 32.

(2) Giulio Camillo Delminio, *Discorso sopra la idee di Ermogene* (*Opere*, Venezia, 1560) y trad. de Ermógenes (Udina, 1594).

(3) *De causis corruptor. artium.*, l. c.

nadamente»; narración, probanza, ampliación, disminución, ornato con su contrario, elevación y rebajamiento (1). Por la gran extensión é intensificación de la vida y de la literatura en el siglo XVI, será muy útil recoger afirmaciones que proclaman, como las que hemos puesto de ejemplo para la antigüedad, la dependencia absoluta de las palabras de las cosas que expresan, y también, vivas efusiones contra los pedantes y contra las formas pedantescas ordenadas por el bien hablar. Pero ¿qué más? La teoría del ornato estaba siempre en el fondo y se admitía tácitamente como indiscutible. *Escribo como hablo*—dice, por ejemplo, en su profesión de fe en achaque de estilos, el español Juan de Valdés—*solamente tengo cuidado de usar de vocablos que signifiquen bien lo que quiero decir, y dígolo cuanto más llanamente me es posible, porque, á mi parecer, en ninguna lengua está bien la afectación*». Pero Valdés escribe también que el buen hablar consiste *en que digáis lo que queréis en las menos palabras que pudiéredes, de tal manera que..... no se pueda quitar ninguna sin ofender á la sentencia, ó al encarecimiento, ó á la elegancia*» (2). Donde se ve de qué modo se conciben la amplificación ó la elegancia como extrínsecas al contenido, que es la sentencia. Un rayo de luz desparrama Montaigne, que ante las manoseadas categorías del ornato en los retóricos, observa: «*Oyez dire Metonymie, Metaphore, Allegorie, et aultres tels noms de la Grammaire; semble il pas qu'on signifie quelque forme de langage rare et pellegrin? Ce sont tiltres qui touchent la babil de votre chambière*» (3). Es decir, son cualquier cosa menos el lenguaje remoto de la *primum se offerenti ratione.*

Reducciones al absurdo en el siglo XVII.

Comenzó á advertirse la insostenibilidad del ornato en la decadencia de la literatura italiana del siglo XVII, cuando, trocada la producción literaria en vacuo juego de sorpresas y

(1) *De la Rhetorica,* dial. 6.

(2) *Diálogo de las lenguas* (ed. de MAYANS y SISCAR, *Orígenes de la lengua española,* Madrid, 1873) págs. 115-119.

(3) *Essais,* I, c. 52 (ed. Garnier, I, 285) cfr. ivi. cc. 10, 25, 39; II, c. 10.

rodeos, fué abandonado y olvidado lo conveniente, violado en la práctica y considerado teóricamente como límite arbitrario impuesto al principio fundamental del ornato. Los enemigos del conceptismo, del siglo XVII, Mateo Pellegrini, Orsi y otros, veían los inconvenientes de la producción literaria contemporánea; entendían que la decadencia nacía de no ser desde entonces la literatura expresión seria de un contenido; pero quedaban perplejos ante la lógica de los sostenedores del mal gusto, que mostraban el hecho como plenamente conforme á la teoría literaria del ornato, base común de sus discusiones. En vano los primeros acudían á «lo conveniente», á «lo moderado», al «huir de la afectación», al ornato, que debe ser «condimento» y no substancia alimenticia, y á todos los demás instrumentos, suficientes en tiempos de gallarda producción y de seguro gusto estético, correctivos espontáneos de las doctrinas inexactas. Los otros respondían que no había razón para dejar de usar muchos ornamentos cuando se disponía de ellos, ni para olvidar la pompa del ingenio, cuando podía hacerse (1).

Polémicas en torno á la teoría del ornato.

La misma reacción contra el abuso del ornato, contra los conceptos á la española y á la italiana, cuyos teorizantes habían sido Gracián en España y Tesauro en Italia, tuvo lugar en Francia.....

.....Laissez à l'Italie
De tous ces faux brillants, l'éclatante folie;
Ce que l'on conçoit bien, s'énonce clairement
Et les mots, pour le dire, arrivent aisément (2).

Entre los más ásperos críticos del conceptismo, figuró el ya citado jesuíta Bouhours, autor de la *Manière de bien penser dans les œuvres d'esprit.* Se discutió entonces acalorada-

(1) Croce, *Problemi di Estética, I trattatisti italiani del concettismo e Baltasar Gracián.*

(2) Boileau, *Art poétique* I, versos 43-44, 153-154.

mente sobre las formas retóricas, y Orsi, adversario patriótico de Bouhours en Italia (1703) sostuvo que todos los ornatos ingeniosos descansan en un término medio, reduciéndose á un silogismo retórico, y que la ingeniosidad consiste en la verdad que parece falsa ó en la falsedad que parece verdadera (1). Aquellas polémicas que por entonces no produjeron gran resultado científico, prepararon las inteligencias á una libertad más amplia. Como se ha advertido en otro lugar (2), ejercieron alguna influencia en Vico, el cual, al establecer su nuevo concepto de la fantasía humana, se dió cuenta que renovaba de pies á cabeza las teorías de la Retórica, las figuras y los tropos, que no eran «caprichos de placer» sino necesidades de la mente humana (3).

Du Marsais y las metáforas.

Las teorías retóricas del ornato quedaban intactas celosamente en manos de Baumgarten y de Meier. Pero mientras tanto las deshacía vigorosamente en Francia César Chesneau, señor de Du Marsais. El cual publicó, en 1730, un tratado sobre los *Tropos* (4), séptima parte de su *Gramática general*, en el que desarrollaba, á propósito de las metáforas, la misma observación hecha por Montaigne, acaso inspirándose en él, aunque no le mencionara. Se dice, escribía Du Marsais, que las figuras son modos de hablar, giros de expresiones, alejados de lo ordinario y de lo corriente, lo que vale tanto como decir «que lo figurado es distinto de lo no figurado y que las figuras son figuras y no figuras». Por otra parte, no es precisamente exacto que las figuras se alejen del hablar corriente: «nada, por el contrario, es más natural, corriente y usual que ellas. Se hacen más figuras en un día de



(1) G. G. Orsi, *Considerazioni sopra la maniera di ben pensare*, etcétera, 1703 (reimp. de Módena, 1735, con todas las polémicas correspondientes).

(2) V. cap. sobre Vico.

(3) Idem, ibid.

(4) *Des Tropes ou des differens sens dans lesquels on peut prendre un même mot dans une même langue*, Paris, 1730 (*œuvres* de Du Marsais, París, 1797, vol. I).

mercado, en la plaza, que en muchas sesiones académicas». Es imposible un discurso, por breve que sea, tejido únicamente de expresiones no figuradas. Du Marsais cita ejemplos de expresiones obvias y naturales, en las que la Retórica no puede menos de reconocer figuras de apóstrofe, de interrogación, de elipsis, de prosopopeya. «Los apóstoles eran perseguidos sufriendo las persecuciones con paciencia. ¿Qué cosa más natural que la descripción que se lee en San Pablo? *Maledicimur et benedicimus; persecutionem patimur et sustinemus; blasphemamur et obsecramus.* Y sin embargo, los apóstoles formaban una hermosa figura de antítesis; maldecir es lo contrario de bendecir, perseguir de sufrir, blasfemar de orar». ¿Qué más? La palabra misma de figura es figurada porque es una metáfora. Pero, después de tan agudas observaciones, Du Marsais se confunde también y acaba definiendo las figuras «maneras de hablar distintas de las demás por una modificación particular, por la que es posible hacer de cada una especie aparte, tornándolas más nobles, vivas ó agradables, de las maneras de hablar, expresando el mismo contenido de pensamiento sin tener otra modificación particular» (1).

Interpretaciones psicológicas.

Ahora bien; la interpretación psicológica de las figuras, preparación para su crítica estética, no fué desde entonces interrumpida. Home, en sus *Elementos de crítica*, dice que dudó muchísimo sobre si la parte de la Retórica relativa á las figuras podía reducirse á principio racional, descubriendo finalmente que las figuras consisten en el elemento pasional (2): según este criterio, analizaba la prosopopeya, el apóstrofe y la hipérbole. Desde Du Marsais, desde Home, deriva lo que hay de excelente en las *Lecciones sobre la retórica y las bellas letras* de Hugo Blair (3) explicadas en la Universidad de

(1) *Des Tropes ou des differens sens dans lesquels on peut prendre un même mot dans une même langue*, p. I, art. 1, s, cfr. art. 4.

(2) *Elem. of criticism.*, III, c. 20.

(3) Hugh Blair, *Lectures on Rhetoric and belles Lettres*, Londón, 1823.

Edimburgo desde 1759 en adelante, y que, coleccionadas en un volumen, tuvieron inmensa resonancia en todas las escuelas de Europa, aun en las italianas, sustituyendo ventajosamente, con aplicaciones razonables y de buen sentido *(reason and good sense)*, á libros harto más burdos y toscos. Blair definía las figuras en general «lenguaje sugerido por la imaginación ó por la pasión» (1). Análogas ideas divulgaba en Francia Marmontel con sus *Elementos de literatura* (2). En Italia, Cesarotti contraponía á la parte lógica, á los términos-cifras de las lenguas, la parte retórica, los términos-figuras; á la elocuencia racional, la fantástica elocuencia (3). Beccaria, á pesar de su agudeza en los análisis psicólogicos, consideraba contínuamente el estilo literario «como ideas ó sentimientos accesorios que se añaden á los principales en el discurso», ó sea no sabía salir tampoco de la distinción entre una forma intelectual destinada á expresar las ideas principales y una forma literaria que se diferencia de aquélla por añadir ideas accesorias (4). Una interpretación de los tropos y de las metáforas, semejante á la de Vico, como formando parte del mismo carácter del lenguaje primitivo y de la poesía, intentaba Herder en Alemania.

El Romanticismo y la Retórica. Estado actual.

El Romanticismo dió al traste con la teoría del estilo y del ornato que en aquel tiempo tornó realmente á los viejos carriles. Sin embargo, en rigorosos términos teóricos, no puede decirse que fuese vencida y resuelta. Los principales filósofos de la Estética, no sólo Kant (prisionero, como hemos visto, de la teoría mecánica ú ornamental), no sólo Herbart (el cual no parece que conociese de arte más que un poco de música y mucha retórica), sino los mismos filósofos románticos, Shelling, Solger, Hegel conservan las secciones de

(1) Hugh Blair, *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, lec. 14.

(2) Marmontel, *Éléments de littérature* (in *Œuvres*, París, 1819). IV, pág. 559.

(3) Cesarotti, *Saggio sulla filosofia del linguaggio*, P. II.

(4) *Ricerche intorno alla natura dello stile* (Torino, 1853), c. 1.

las metáforas, de los tropos, de las alegorías, aceptándolas por la fuerza de la tradición. También el Romanticismo italiano, con Manzoni á la cabeza, destruyó la fe en las palabras bellas y elegantes, dañando la Retórica, ¿pero la hirió de muerte? No parece así, juzgando, al menos, por la parte no pequeña que les consagra el tratadista de la escuela en esta materia, Ruggero Bonghi, el cual, en las *Cartas críticas*, admite dos estilos ó formas que responden en el fondo al estilo escueto y al ornato (1). En las escuelas alemanas de filología se propagó la teoría del estilo de Gröber, que divide el estilo en lógico (objetivo) y en afectivo (subjetivo) (2). Este viejo error se cubrió con la fraseología prestada por la filosofía psicológica de la actual moda universitaria, lo que no cambia su naturaleza. Así, un tratadista reciente llama pomposamente á la doctrina de los tropos y figuras «doctrina de las formas de la percepción estética», que serán las cuatro categorías—la antigua riqueza se ha reducido al mezquino númepo de cuatro—de la personificación, metáfora, antítesis y símbolo (3). Biese ha consagrado á la metáfora un libro muy obscuro, donde se echa de menos un serio análisis estético de esta categoría (4).

La mejor crítica científica de la teoría del ornato es tal vez la que se encuentra desparramada en los escritos de Francisco De Sanctis, que, enseñando Retórica, exponía tambien, como él dice, la Anti-retórica (5). Pero tampoco esta

(1) R. Bonhgi, *Lettere critiche*, 1856 (4.ª ed., Napoli, 1884), páginas 37, 65-67, 90-103.

(2) Gustav Gröber, *Grundiss d. romanischen Philologie*, vol. I, páginas 209-250; K. Vossler, *B. Cellinis Stil in seiner Vita, Versuch einer psychol. Stilbetrachtung*, Halle, a. S. 1899. V. la autocrítica de Vossler, *Positivismus u. Idealismus in der Sprachewissenschaft.*, Heidelberg, 1904 (en ital., Bari, Laterza, 1908).

(3) Ernest Elster, *Principien d. Literaturwissenschaft*, Halle, a. S., 1897, vol. I, págs. 359-413.

(4) Biese, *Philosophie des Metaphorischen*, Hamburgo-Leipzig, 1893.

(5) *La giovinezza di Fr. d. Sanctis*, c. 23, 25; *Scritti varî*, II, páginas 272-274.

crítica parte desde un punto de vista sistemático. La verdadera crítica, á nuestro parecer, no puede extraerse más que negativamente de la misma naturaleza de la actividad estética, que no da lugar á particiones, ni es actividad del modo *a* ó del modo *b*, que no puede expresar el mismo contenido, ora en una forma, ora en otra. Solamente de esta laya nos desembarazamos del doble fantasma de la forma desnuda que estaría vacía de fantasía, no sabemos por qué razón, y de la forma adornada, que contendría, no se sabe cómo, un algo más con relación á la fantasía (1).

---

(1) *Teoría*, págs. 77-84.

La teoría de los géneros artísticos y literarios

Lo mismo puede decirse de los géneros artísticos y literarios y de las leyes ó reglas de los distintos géneros. En los tiempos modernos, la doctrina ha corrido la misma suerte que la teoría retórica, y, aunque desacreditada, no ha muerto del todo todavía.

Los géneros en la antigüedad. Aristóteles.

La antigüedad, no sabiendo distinguir la historia de la teoría de la literatura, y cambiando los grupos empíricamente formados en conceptos científicos, comenzó á dibujar los contornos de los distintos géneros literarios. De la triple división en épica, lírica y dramática, encontramos algunos vestigios en Platón; la sátira de Aristófanes fué crítica algunas veces de los géneros singulares y, especialmente, de la tragedia (1). Pero el más importante y celebrado ejemplo, en la antigüedad, de un tratado alrededor de tal argumento, es la doctrina de la Tragedia, en el fragmento de la Poética aristotélica. Aristóteles definía la tragedia «imitación de una acción seria y realizada, llena de grandeza, en discurso adornado según las distintas partes, expuesta por acción y no por narración, que, mediante la piedad y el terror, liberta ó purifica de estas pasiones» (2), pasando luego á de-

---

(1) *Respublica,* libro III (394); v. E. Müller, *Gesch. d. Th. d. Kunst,* I, págs. 134-206, y II, págs. 238-239 *nota.*

(2) *Poet.*, c. 6.

terminar minuciosamente las cualidades de las seis partes que debiera tener, y especialmente de la fábula y del personaje trágico. Se ha observado diferentes veces—ya lo dijo Vicente Maggio, en el siglo xvi—que Aristóteles trata de la naturaleza de la poesía y de sus formas particulares, sin pretender establecer preceptos. Pero también entonces Piccolomini respondió «que todas estas cosas y otras semejantes y otros fines ni se muestran ni se declaran hasta que pueda verse lo que tengan que actuar y examinar sus preceptos y sus leyes», como para construir un martillo ó para tejer una soga se comienza diciendo en qué consisten (1). Así es que el error del cual debe hacerse representante á Aristóteles en este punto, consiste en cambiar las abstracciones y particiones empíricas en conceptos racionales, error que además es inevitable en los principios de la reflexión estética. La Poesía sánscrita se dejó llevar de la corriente, y se entretuvo en distinguir, por ejemplo, diez géneros dramáticos, dieciocho secundarios, cuarenta y ocho variedades del héroe y no sabemos cuantas de la heroina (2).

En la Edad Media y en el Renacimiento.

No parece que en la antigüedad, después de Aristóteles, la doctrina de los genéros poéticos fuese objeto de tratados especiales. La Edad Media tuvo su tratado de reglas, «artes rítmicas» y «razones de encontrar». Y es curiosa la interpretación que de los géneros aristotélicos se hace en la paráfrasis del árabe Averroes, el cual, no logrando comprender, por vía de análisis racional, las categorías de origen histórico, concibió la tragedia como arte de alabar, la comedia como arte de censurar, panegírico aquélla y sátira ésta, y cree que la peripecia sea la antítesis, para la cual, al describir una cosa, se comienza presentando la cosa contraria (3). El Renacimiento, apoderándose del texto aristotélico—y hay

(1) *Annotazioni*, introd.

(2) Cfr. para la Poética sánscrita, S. Levi, *Le théâtre indien*, págs. 11-152.

(3) Cfr. Menéndez y Pelayo, ob. cit., I, 1, págs. 126-154 (2.ª edición).

que añadir que surgió de su intelectualismo y racionalismo estéticos—comentando y deformando, eligiendo de nuevo, vino á establecer una numerosa serie de géneros y subgéneros poéticos, rigorosamente definidos, como leyes fijas. Y nacieron entonces las disputas sobre el carácter de unidad que debe tener el poema épico ó el dramático, sobre la cualidad moral y el grado social de los personajes que pueden entrar en uno ú otro poema; sobre lo que debe entenderse por acción y si en ella deben comprenderse las pasiones y los pensamientos, y si la lírica debe excluirse de la lista de poesías verdaderas; si la tragedia debe tener materia histórica; si la comedia puede escribirse en prosa; si la tragedia puede tener regocijado desenlace; si el personaje trágico puede ser un perfecto caballero; cuántos y cuáles episodios pueden admitirse en el poema y cómo se ligan con la acción principal, etc. Enorme tormento proporcionaba aquella misteriosa regla de la catarsis que escribió Aristóteles; Segni, ingenuamente, celebraba que rebrotase el poema trágico en la entera perfección del espectáculo, para ver los efectos, sobre los que discurre Aristóteles, de aquel «purgar» del que nace en los ánimos tranquilidad y limpieza de toda perturbación» (1).

La doctrina de las tres unidades.

Entre los muchos tratadistas del siglo XVI, la más conocida es la que marcó las tres unidades de tiempo, lugar y acción, que no se sabe por qué se llama de este modo, cuando, á lo sumo, puede hablarse de brevedad de tiempo, de angostura de lugar y de limitación arbitraria de las acciones á cierta clase de ellas. Todo el mundo sabe que Aristóteles habla solamente de la unidad de acción y recuerda, como tradición teatral, la circunscripción de tiempo desde la salida á la puesta del sol. Sobre lo cual los críticos del siglo XVI concedieron, según el humor, seis, ocho, doce horas; alguno—Segni—llegó á las veinticuatro, incluyendo las horas de la noche, como las más propicias para los asesinatos y las crueldades que se representan en las tragedias; otros llega-

(1) Trad. de la *Poética;* introd.

ron á las treinta y seis, á las cuarenta y ocho. La última y más extraña unidad, la de lugar, se fué preparando lentamente en Castelvetro, en Riccoboni, en Scaligero, hasta que el francés Juan de la Taille, en 1572, la colocó en tercer lugar entre las demás, y, más explícitamente en 1528, la formuló Angel Ingegneri.

Los tratadistas italianos tuvieron difusión y eficacia en toda Europa y suscitaron las primeras tentativas de Poética culta en Francia, en España, en Inglaterra, en Alemania. Representante de tales tratadistas y de la eficacia que ejercieron, puede considerarse á Julio César Scaligero, al que se ha creído, con alguna exageración, el verdadero fundador del pseudoclasicismo á la moderna, del clasicismo estético á la francesa, el que «colocó la primera piedra—ha llegado á decirse—de la Bastilla clásica». Ciertamente, si no fué el primero ni el único, contribuyó poderosamente á revisar «en cuerpo doctrinal las consecuencias principales de la soberanía de la Razón en las obras literarias», con las distinciones y clasificaciones minuciosas de los géneros, con las barreras infranqueables interpuestas entre ellas, con la diferencia entre la libre inspiración y la poesía (1). De Scaligero descienden, además de Daniel Heinsius, D'Aubignac, Rapin, Dacier y otros tiranos de la literatura y especialmente de la escena francesa; Boileau puso tales exigencias en versos elegantes. Sobre el mismo plano—como se ha observado justamente—figura Lessing, cuya oposición á las reglas de los franceses, oposición de reglas á reglas, en la que había sido precedido por escritores italianos, verbi gratia, Calepio (1732), no es ciertamente demasiado radical. Lessing sostenía que Corneille y otros autores, habían interpretado mal á Aristóteles, en cuyas leyes podía comprenderse hasta el teatro shakespeariano (2). Pero por otra parte, se opuso resueltamente á los abolicionistas de todas las reglas, á los que gritan «¡genio,

La Poética de los géneros y reglas. Scaligero.

Lessing.

(1) Lintilhac, *Un coup d'État.*, etc. pág. 543.
(2) *Hamburg. Dramat.*, núms. 81, 101-104.

genio!» poniendo el genio por encima de todas las reglas, diciendo que es regla todo lo que el genio hace. Precisamente porque el genio es regla, las reglas—replicaba Lessing—tienen valor y pueden fijarse; negarlas vale tanto como encerrar el genio en sus primeros intentos, como si el ejemplo y el ejercicio no sirvieran para nada (1). Con esto, Lessing, á decir verdad, desviaba algún tanto la cuestión, pero, sin embargo, de sus palabras se desprende claramente que no rechazaba el concepto de leyes intelectuales de la poesía.

Transacciones y extensiones.

La teoría de los géneros y de sus límites pudo sostenerse siglos y siglos solamente á fuerza de interpretaciones útiles, de extensiones analógicas, de transacciones más ó menos bastardas. Los críticos italianos del Renacimiento, mientras trabajaban en sus Poéticas, se encontraron frente á la poesía caballeresca, acomodándose á ella á la buena de Dios, comprendiéndola entre los géneros de poemas no previstos por los antiguos (Giraldi Cintio) (2). Algún rigorista, en aquellas alturas, no dejó de observar y de protestar diciendo que las novelas son, no una especie de poesía distinta de lo heróico, sino solamente un «heróico mal compuesto» (Salviati). Y como no podía borrarse el poema dantesco de la literatura italiana, Jacobo Mazzoni prefirió corregir una vez más en la *Defensa del Dante*, las categorías de la Poética (3). Comenzaron á componerse farsas y Cecchi declaraba que «la farsa es una tercera cosa nueva entre la tragedia y la comedia»... (4) Apareció el *Pastor fido* de Guarini, que no era tragedia, ni comedia, sino tragicomedia. ¡Abrete, cielo! Jason de Nores no se atrevió á sumarlo en los géneros deducidos de la filosofía moral y civil y condenó al intruso. Pero Guarini de-

(1) *Hamburg. Dramat.*, núms. 101-104.

(2) G. B. Giraldi Cintio, *De'romanzi, delle comedie e delle tragedie* 1554 (ed. Daelli, 1864).

(3) Jacobo Mazzoni, *Difesa della comedia di Dante*, Cesena, 1587.

(4) G. M. Cecchi, en el prólogo de la *Romanesca*, 1585.

fendió gallardamente á su hijo predilecto como un tercer género, mixto, que responde á la realidad de la vida (1). Y aunque otro rigorista, Fioretti (Udeno Nisieli) continuase diciendo de la tragicomedia que es un «monstruo de poesía, tan enorme y contrahecho que los centáuros, los hipógrifos, las quimeras, junto á éstos, son cosas llenas de gracia y de perfección..., formado con vergüenza de las musas y con desprecio de la poesía, lleno de ingredientes desacordes, rivales é incomparables entre sí» (2) ¿quién echó el delicioso *Pastor fido* del campo de la literatura italiana? Lo mismo sucedió con el *Adonis* de Marino, que Chapelain había definido, por no saberlo hacer de otra manera, «poema de la paz» y que, según sus defensores, era «una forma nueva de poema épico» (3), y luego, con el drama musical y con la comedia de arte. Corneille—que habían tenido que sostener con el *Cid* una verdadera tempestad que contra él habían desencadenado Scudéry y la Academia—en sus discursos sobre la Tragedia, fundándose en Aristóteles, observaba que era necesaria *quelque modération, quelque favorable interprétation... pour n'être pas obligés de condamner beaucoup de poèmes, que nous avons vu reússir sur nos thèâtres. Il est aisé de nous accomoder avec Aristote* (4)—dice en otro lugar—hipocresía literaria que recuerda extrañamente *les accommodements avec le ciel* de la moral de Tartufo. En el siglo siguiente, se añadieron á los géneros corrientes la tragedia burguesa y la comedia conmovedora, que los adversarios llamaron satíricamente lacrimosa, defendida por Diderot, por Gellert y Lessing (5) en Ale-

---

(1) V. los dos *Veratti* y el *Compendio della poesia tragicomica*, Venezia, 1601.

(2) *Proginn. poet.*, Firanza, 1627, III, pág. 130.

(3) V. A. Belloni, *Il Seicento*, Milano, 1898, págs. 162-164.

(4) *Examens*, e *Discours du poème dramatique, de la tragédie, des trois unités*, etc.

(5) Gellert, *De comœdie conmovente*, 1751; Lessing, *Abhandlungen von den weinerlichen oder rührenden Lustspiele*, 1754 (en *Werke*, volumen VII).

mania, y combatida entre otros, por De Chassiron (1). El esquema preestablecido de los géneros continuó de esta suerte, sufriendo imposiciones y haciendo feos papeles, pero, en todas estas travesías, quería conservar, si no la dignidad, algún poder á lo menos, como rey absoluto convertido en constitucional por obra y gracia de la revolución, conciliando, de la mejor manera posible, el derecho divino con la voluntad de la nación.

Rebelión contra las reglas en general.

Pero la crítica de las reglas con las reglas y las transacciones á que se veían sujetas, interesaron menos que los gritos de rebelión contra todas las reglas, contra la regla en general; gritos que se dejaron sentir en Italia en el mismo siglo XVI. Pedro Aretino tomaba á chacota los preceptos más sagrados. «Si vieseis—dice bufonescamente en el prólogo de una comedia suya—salir más de cinco personajes de cada vez á la escena, no os reiríais de ello, porque las cadenas que tienen los molinos en el río, no tendrían los eslabones de hoy» (2). Un filósofo, Giordano Bruno, se declaraba resueltamente en contra de los «reglistas de poesía». Las reglas—decía él—derivan de las poesías «y, sin embargo, hay tantos géneros y especies de reglas verdaderas como géneros y especies de verdaderos poetas». Lo que era tanto como individualizar los géneros, y por ende, tanto como suprimirlos de raíz. ¿Cómo, pues—pregunta uno de sus adversarios—serán conocidos, de ahora en adelante, los verdaderos poetas? «Con el canto de los versos—responde Bruno—porque cantando, ó deleitan, ó entretienen ó entretienen y deleitan á la vez» (3). Del mismo modo, Guarini, defendiendo su *Pastor fido*, decía en 1588 «que el mundo es el juez de los poetas y el que da la sentencia inapelable» (4).

G. Bruno; Guarini.

(1) *Réflexions sur le comique larmoyant*, 1749, Trad. de Lessing *Werke*, vol. citado).

(2) Prólogo de *La Cortesana*, 1534.

(3) *Degli eroici furori*, en *Opere italiane*, ed. Gentile, II, páginas 310-311.

(4) *Il Veratto* (contro Giason de Nores) Ferrara, 1588.

Críticos españoles.

España, tal vez, fué el país de Europa que más tiempo resistió las pedanterías de los eruditos; el país de la libertad crítica, desde Vives á Feijóo, ó sea desde el siglo xvi á la mitad del xviii, cuando, postrado el viejo espíritu español, fué implantada en él, por obra de Luzán y de otros, la poética neoclásica de procedencia italiana y francesa (1). Que las reglas cambian con los tiempos y con las circunstancias de hecho; que la literatura moderna requiere una Poética moderna; que tirar contra las reglas establecidas, no supone trabajar fuera de toda regla, ni rebajarse á una ley superior; que la Naturaleza debe dictar reglas y no recibirlas; que las leyes de la unidad son tan ridículas como prohibir á un pintor que pinte una aldea grande en un cuadro pequeño; que, á pesar de todas las reglas del contrapunto, el verdadero juez de la música es el oído: estas afirmaciones y otras semejantes se encuentran á docenas en los críticos españoles de aquel período. Uno de ellos, Francisco de la Barreda (1622) añadía que le causaban lástima los ingenios de Italia *temerosos y acobardados*, por las reglas que les sujetaban por todas partes (2). Y tenía razón. Torcuato Tasso es un ejemplo lamentable y digno de mención en aquel envilecimiento. Lope de Vega vivía entre la inobservancia práctica de las reglas y la sumisión teórica, excusando su proceder práctico con la necesidad de satisfacer los gustos del público, que paga sus espectáculos teatrales:

Y cuando he de escribir una comedia,
Encierro los preceptos con seis llaves
. . . .
..... Porque el arte verdad dice,
Que el ignorante vulgo contradice.
. . . .
. . . .
Elíjase el sujeto, y no se mire
(Perdonen los preceptos) si es de reyes (3).

(1) Menéndez y Pelayo, ob. cit., III, 1, págs. 174-175 (1.ª ed.)
(2) Menéndez y Pelayo, ob. cit., págs. 468 (2.ª ed.)
(3) *Arte nuevo de hacer comedias*, Todo *El arte nuevo de hacer come-*

Aunque un contemporáneo y defensor suyo (1616) observase que si Lope *en muchas partes de sus escritos dice que el no guardar el arte antiguo lo hace por conformarse con el gusto de la plebe....., díclo por su natural modestia, y porque no atribuya la malicia ignorante á arrogancia lo que es política perfección* (1).

J. B. Marino.

También protestaba Juan Bautista Marino: «Pretendo saber las reglas mejor que todos los pedantes juntos; pero la verdadera regla consiste en romper las reglas á tiempo y sazón, acomodándose á la costumbre corriente y al gusto del siglo» (2). En el siglo XVII, el ejemplo del drama español y de nuestra comedia de arte, hizo que se llamaran «anticuarios» á los Minturno, Castelvetro y los demás tratadistas rígidos del siglo anterior, como puede verse en Andrés Perrucchi (1699), teorizante de la comedia improvisada (3). Sforza-Pallavicino criticaba á los autores «de las disciplinas del bien hablar» porque «formaban, generalmente, sus enseñanzas anotando con la experiencia lo que se conformaba por naturaleza á algunos afectos é instintos, puestos por el Creador

dias, de Lope, á que alude Croce, está relleno de burlas y diatribas contra el rigorismo preceptista. Sería cosa de citarlo íntegramente, no en fragmentos, porque rebosa, en todas sus partes, esa libertad crítica que considera característica el autor de la escuela española. Como este libro ha de caer, seguramente, en manos de lectores cultos, no hemos de puntualizar los donaires de nuestros autores contra la inflexibilidad retórica. Recuérdese aquello de

Y escribo por el arte que inventaron
Los que el vulgar aplauso pretendieron,
Porque, como las paga el vulgo, es justo
Hablarle en necio para darle gusto.

del mismo *Arte nuevo de hacer comedias*.—(N. del T.)

(1) Menéndez y Pelayo, ob. cit., III, pág. 459.

(2) Marino, carta á Jerónimo Pretri, en *Lettere*, Venezia, 1627, página 127. Véase *Epistolario di Marini e di altri scrittori del Seicento*, Laterza, Bari, 1911.

(3) *Dell'arte rappresentativa meditata e all'improvviso*, Napoli, 1699; v. págs. 47, 48, 65.

en el espíritu de los mortales» (1). Guante de desafío contra los géneros inmutables fué el *Discurso sobre el Endimión* de Gravina (1691) en el que se critican con aspereza «los ambiciosos y avaros preceptos» de los retóricos, y donde se observa con agudeza: «No puede salir á luz obra alguna que no sufra inmediato examen ante el tribunal de los críticos, y no sea preguntada por su nombre y su esencia; así es que en seguida se intenta la acción que los jurisconsultos llaman prejudicial, formándose á escape controversia sobre si es poema, ó novela, ó tragedia, ó comedia, ó algún otro género prescrito... Y si aquella obra se apartaba de algún modo de los preceptos... la echan á un lado y eternamente la proscriben. Y sin embargo, aunque sacudan y dilaten sus aforismos, no podrán abarcar nunca todos los géneros distintos, que el vario y continuo movimiento del ingenio humano puede producir de nuevo. No sé por qué haya de ponerse tan indiscreto freno á la grandeza de nuestra imaginación, lejos de abrirle sendero para vagar en aquellos grandísimos espacios que puede penetrar desde luego». El mismo Gravina exclamaba, á propósito del drama de Guidi, tema precisamente de su discurso. «No sé si es tragedia, ó comedia, ó tragicomedia, ó lo que quieran soñar los retóricos. Es una representación de amor de Endimión y de Diana. Si aquellos vocablos se estiran convenientemente, pueden acoger este drama en su seno; si no se dilatan bien, podrá entresacarse otro que da á todos facultades que no le releva de la cosa; si no se encuentra vocablo alguno, no queramos, por falta de vocablo, privarnos de una cosa tan hermosa» (2). Todo esto es muy moderno; no está cimentado con gran profundidad teórica, ni elabora con trabajo de depuración, hasta el punto de que, luego, el mismo Gravina discutió, en un tratado especial, las reglas del género trágico (3). También Antonio Conti se declaró enemi- Gravina.

(1) *Trattato dello stile e del dialogo*, 1646, prefacio.
(2) *Discorso su l'Endimione* (en *Opere italiane*, ed. cit.), II, págs. 15-16.
(3) *Della tragedia*, 1715 (ivi, vol. I).

Francisco Montani.

go de las reglas, de las aristotélicas se entiende (1). En las polémicas que suscitó la obra de Orsi contra Bouhours, el Conde Francisco Montani de Pesaro (1705), escribió: «Ya sé que hay reglas inmutables, eternas, fundadas sobre un tan buen en sentido y sobre una razón tan sólida y firme, que subsistirá hasta que subsistan los hombres. Pero, entre estas reglas, hay tan pocas que pueden contarse con la nariz que tengan, con el carácter de incorruptibles, la autoridad de ir dentro de nuestro espíritu en todo curso de tiempo, que yo tengo para mí que es bastante más agradable el acomodar y dar reglas á nuestras nuevas obras, que no servirnos de las viejas ya derogadas y muertas» (2).

Críticos del siglo XVIII.

En Francia sucedió la rebelión de Dus Bos al rigorismo de Boileau, el que observaba que «los hombres preferirán siempre las poesías que conmuevan á las hechas según los cánones (3)», con otras herejías de este jaez. De La Motte combatía la unidad de tiempo y de lugar, considerando como más general y superior á la unidad de acción, la unidad de interés (4). También Batteux se mostró bastante independiente con respecto á las reglas. Voltaire que se opuso á De La Motte, llamando á las tres unidades «las tres grandes leyes del buen sentido», había manifestado, sin embargo, en el *Ensayo sobre el poema épico*, ideas muy atrevidas. Suyas son las frases de que «todos los géneros son excelentes á excepción del género fastidioso» y que el «género mejor es el mejor tratado». Diderot fué, en ciertos respectos, un romántico prematuro; con él debe citarse á Federico Melchor Grimm, que sufrió su influencia. En Italia se advierte una corriente de libertad, durante el siglo XVIII, con Metastasio, Bettinelli, Baretti y Cesarotti. Buonafede, en la *Epístola de la libertad poetica* (1776) advertía que cuando los eruditos «definen

(1) *Prose e poesie*, ob. cit., pref. y *passim*.
(2) En Orsi, *Considerazioni*, ed. cit., II, págs. 8-9.
(3) *Réflexions*, cit. sec. 34.
(4) *Discours sur la tragédie*, 1730.

el poema épico, la comedia, la oda, tantas son las definiciones cuantas son por ventura las composiciones y los autores» (1). En Alemania, los campeones de la escuela suiza fueron los primeros que discutieron las reglas oponiéndose á Gottsched y á sus partidarios (2). En Inglaterra, Home, entre otros, examinando las definiciones con las cuales varios críticos habían querido distinguir el poema épico de las demás composiciones, observaba: «Es poco divertido eso de ver tantos criticos profundos á caza de lo que no existe; ellos suponen por anticipado como cierto, sin sombra de prueba, que debe haber un criterio preciso para distinguir la poesía épica de toda otra especie de composición. Pero las composiciones literarias se fundan, como los colores, las unas en las otras; es fácil distinguirlas en sus tintas fuertes, pero luego son susceptibles de tantas variedades y de tantas formas diferentes, que no se puede decir nunca dónde acaba una especie y comienza otra» (3).

El Romanticismo y los géneros netos. Berchet, Victor Hugo.

El movimiento literario desde la segunda mitad del siglo XVIII á la primera del XIX, desde el «período de genio» en Alemania al Romanticismo alemán, inglés, francés, italiano y español, se revolvió contra las reglas singulares, una por una, y contra las reglas en general. Exponer las distintas batallas reñidas y los episodios guerreros más importantes, recordar los nombres de los capitanes derrotados ó victoriosos, lamentar los excesos á que los ejércitos victoriosos se abandonaron, todo esto nos llevaría lejos de nuestro propósito. Sobre las ruinas de los géneros netos—*genres tranchés*—que Napoleón—romántico en el arte de la guerra y clásico en el arte de la poesía—amparaba (4), triunfaron el drama, la novela y todos los demás géneros mixtos; sobre las ruinas

---

(1) *Opuscoli de* AGATOPISTO CROMAZIANO, Venezia; 1797.

(2) DANZEL, *Gottsched*, págs. 206 y siguientes.

(3) *Elements of criticism*, III, págs. 144-145 *n.*

(4) Véase el coloquio de Napoleón con Gœthe, en LEWES, *The life a. works of Gœthe* (trad. alem., Stugart, 1883) II, pág. 441.

de los tres elementos, se levantó la unidad del conjunto. Italia lanzó su manifiesto contra los géneros y las reglas en la famosa *Carta semiseria de Crisóstomo* de Berchet (1816) como lo lanzó Francia en el prefacio de *Gromwell* de Víctor Hugo (1827). Ya no se habló más de géneros, sino de arte. ¿Y qué es la unidad del conjunto sino la exigencia misma del arte, que es siempre conjunto y siempre síntesis? ¿Qué es, sino aquel principio de Augusto Guillermo Schlegel, repetido por Manzoni y otros novelistas entre nosotros, de que la forma de los componentes debe ser «orgánica y no mecánica, resultante de la naturaleza del sujeto, de su desarrollo interior... y no de la adhesión de una pintura exterior y extraña?» (1).

Su persistencia en las teorías filosóficas.

Erraríamos gravemente, si creyésemos que esta resolución empírica fuese consecuencia ó causa de una resolución teórica definitiva de la doctrina de los géneros y de las reglas. Los mismos escritores citados en último lugar, no abandonan del todo, en puridad, los géneros y las reglas. Berchet admitía cuatro formas elementales—cuatro géneros fundamentales—de la poesía: lírica, didáctica, épica y dramática, reivindicando el único derecho de «unir y confundir á la vez de mil maneras las formas elementales» (2). Manzoni, realmente, combatía las reglas «fundadas en hechos especiales y no en principios generales, sobre la autoridad de los retóricos y no sobre el razonamiento» (3). Hasta De Sanctis se contentó teóricamente con el concepto vago, aunque verdadero en el fondo, de que las reglas más importantes no son las que se ajustan á todo contenido, sino aquéllas que absorben su jugo *ex visceribus causæ*, de las vísceras del contenido» (4). Espectáculo harto más divertido del que ponía de

(1) Manzoni, *Epistol.*, I, pág. 355-356; cfr. *Lettera sul Romanticismo*, ivi, págs. 293-299.

(2) *Lettera di Grisostomo*, en *Opera*, ed. Cusani pág. 227.

(3) *Lettera sul Romanticismo*, ivi pág. 280.

(4) *La giovinezza di Francesco De Sanctis*, cc. 26-28.

excelente humor á Home, es ver las clasificaciones de los géneros que asumen, en la filosofía alemana, los honores de la dedúcción filosófica, lo que sucedía, en parte, por el capricho corriente en aquellos metafísicos, en parte por el intelectualismo persistente en sus sistemas estéticos, á pesar del señorío reconocido á la Idea mística. Citaremos solamente, á guisa de ejemplo, dos escritores, que pueden representar los anillos extremos de una cadena; Schelling á principios del siglo (1803) y Hartmann á la conclusión (1890). En la *Filosofía del arte*, de Schelling, hay una sección dedicada «á la construcción de los géneros poéticos, singulares». Si se comenzase por orden histórico—dice Schelling—la Épica ocuparía el primer lugar; pero en el orden científico, éste corresponde á la Lírica. En efecto, si la poesía es representación de lo infinito en lo finito, la Lírica, en la que predomina la diferencia, lo finito, el sujeto, es el primer momento. Corresponde á la primera potencia de la serie ideal, á la reflexión, al saber, á la conciencia; de aquí que el Epos corresponda á la segunda potencia, á la acción (1). En el Epos, género sumamente objetivo—en cuanto es identidad de lo subjetivo con lo objetivo—pueden darse dos casos: ó la subjetividad se pone en el objeto y la objetividad en el poeta, ó la objetividad se pone en el objeto y la subjetividad en el poeta. De la primera posibilidad nacen la Elegía y el Idilio; de la segunda, la Poesía didáctica (2). Junto á estas diferenciaciones de la Épica, Schelling pone el Epos romántico ó moderno, esto es, la poesía caballeresca, la novela, los intentos épicos de argumento moderno, como la *Luisa* de Voss y el *Hermann und Dorothee* de Goethe, y con ellas, la *Comedia* dantesca «especie épica en sí misma» *(eine epische Gattung für sich)*. De la superior unidad de la Lírica con la Épica, de la libertad con la necesidad, brota la tercera forma,

Federico Schelling.

(1) *Philos. d. Kunst*, págs. 639-645.
(2) Ob. cit., pág. 657-659.

la Dramática, reunión de las antítesis en una totalidad, «suprema encarnación de la esencia y del *in-sé* de todo arte (1). En la *Filosofía de lo bello*, de Hartmann, la poesía se divide en poesía de declamación y poesía de lectura. La primera se subdivide en Épica, Lírica y Dramática; la Épica, en Épica plástica, ó Épica propiamente Épica ó pictórica, y en Épica lírica; La Lírica en Lírica épica, Lírica lirica, y Lírica dramática; la Dramática, en Drama lírico, Drama épico, y Drama dramático. La segunda *(Lesepoesie)* se subdivide en poesía predominantemente épica, lírica y dramática, con las particiones terciarias de conmovedora, cómica, trágica y humorística y de poesía «que se lee toda de una vez» como el cuento, ó «que se lee en distintas veces» «como la novela» (2). Sin estas piruetas dialécticas y estas sublimes trivialidades, las particiones de los géneros andan todavía en los libros de *Instituciones literarias*, escritos por filólogos y literatos, en los tratados universitarios de Italia, Francia y Alemania. Psicólogos y filósofos continúan escribiendo sobre la Estética de lo trágico, de lo cómico, de lo humorístico (3). Debe recordarse, además, que la objetividad de los géneros literarios ha sido francamente sostenida por Fernando Brunetière, que considera la historia litararia como «evolución de los géneros» (4); prejuicio que no tan francamente expuesto ni con igual rigor aplicado, mancha muchas historias literarias, aun italianas (5).

E. V. Hartmann.

Los géneros en las escuelas.

De acuerdo, en la conclusión, con los negadores más ra-

(1) *Philos. d. Kunst.*, pág. 687.

(2) *Philosophie d. Schönen*, c. 2., sec. 2.

(3) Véase, por ej. Volkelt, *Æsthetik d. Tragischen*, Mónaco, 1897; Lipps, *Der Streit über Tragödie*, etc.

(4) V. otros escritos suyos, *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, Paris, 1900; y *Manuel de l'histoire de la littérature française*, ivi, 1898.

(5) Croce, *Per la storia della Critica e Storiografia letterarie*, páginas, 23-25. V. Croce, *I problemi di Estetica*, Laterza, Bari, 1909.—*(N. del T.)*

dicales de las reglas y de los géneros, creemos también que toda negación debe demostrarse científicamente; no sabemos que haya aparecido, hasta el presente, tal demostración en la Historia de la Estética. Del mismo modo, á nuestro parecer, ya hemos dicho que puede intentarse en la parte teórica de este estudio (1).

---

(1) *Teoría* págs. 42-46.

3

La teoría de los límites de las artes

El mérito singular y la gloria de Lessing pueden consistir, en este respecto, en haber reconocido la peculiaridad y los límites inviolables de cada arte. Ahora, que el mérito no estriba en la teoría, en sí misma insostenible (1), sino en haber iniciado con aquel error la discusión sobre un tema harto interesante y hasta entonces olvidado ó descuidado por la ciencia. Después de algunas referencias de Batteux y de Du Bos, después de haber sido preparado el terreno por algunos libros de Diderot (2) y de Mendelssohn (3) y de las amplias disquisiciones de Meier y de otros wolfianos sobre los signos naturales y los arbitrarios (4), Lessing propuso, por primera vez, directa y claramente, el valor que tiene, en Estética, la distinción entre las distintas artes. La antigüedad, la Edad Media, el Renacimiento, habían enumerado las artes, según las denominaciones del lenguaje corriente, y producido muchísimos manuales técnicos en torno á las artes mayores y menores, pero en vano se buscará el problema propuesto por

---

(1) *Teoría*, págs. 131-135.

(2) D. Diderot, *Lettre sur les aveugles*, 1749; *Lettre sur les sourds et les muets*, 1751; *Essai sur la Peinture*, 1765.

(3) M. Mendelssohn, *Briefe über Empfind*, 1755; *Betrachtungen* cit., 1757.

(4) Chr. Wolff, *Psychol. empirica*, §§ 272-312; Meier, *Anfangsgründe*, §§ 513-528, 708-735; *Betrachtungen*, § 26.

Lessing en Aristóseno ó en Vitrubio, en Marqueto de Padua, ó en Cennino Cennini, en Leonardo de Vinci ó en León Bautista Alberti, en Palladio ó en Scamozzi; el espíritu de estos tratados técnicos es muy otro. Apenas podrá descubrirse algún germen en las comparaciones y cuestiones de precedencia entre poesía y pintura, pintura y escultura, que aparecen en algunos parágrafos de aquellos libros—Leonardo fué partidario de la pintura, Miguel Angel de la escultura—y que fueron tema predilecto de disertaciones hasta en Galileo (1). Lessing trató de refutar las extrañas ideas de Spence sobre la estrecha unión de la poesía y de la pintura en los antiguos, y del Conde de Caylus, que consideraba tanto mejor un poema cuanto mayor número de cuadros podía ofrecer al pintor. También se valió de las comparaciones de poesía y pintura, con las que se justificaban las reglas más absurdas de la tragedia. El *ut pictura poësis*, que había sido eficaz instrumento para obtener el reconocimiento del carácter inintelectual de la poesía, para vislumbrar la naturaleza común de las distintas artes, se convertía en aquellas interpretaciones superficiales en la defensa del arbitrio intelectualista. Lessing, pues, razonó de esta suerte: «Si la pintura se vale en sus imitaciones precisamente de los distintos medios y signos de la poesía, esto es, de formas y colores en el espacio y de sonidos articulados en el tiempo; si los signos tienen seguramente una fácil relación con lo que designen, los signos coexistentes no pueden expresar otra cosa más que objetos, ó partes de objetos coexistentes; ni siquiera los signos consecutivos pueden expresar otra cosa más que objetos ó partes de objetos consecutivos. Los objetos coexistentes entre sí, ó cuyas partes son coexistentes, se llaman cuerpos. Los cuerpos, pues, por sus cualidades visibles, son los verdaderos objetos de la pintura. Los objetos sucesivamente consecutivos entre sí, ó cuyas partes son consecutivas, se llaman acciones en general. Las acciones, pues, son el objeto conveniente de

Los límites de las artes en Lessing. Artes del espacio y artes del tiempo.



(1) Carta á Ludovico Cardi da Cigoli, 28 de Junio de 1612.

la poesía». Ciertamente, la pintura puede representar una acción, pero sólo mediante cuerpos que hagan alusión á ella; la poesía representa también cuerpos, pero sólo los indica mediante acciones. Cuando el poeta, valiéndose del lenguaje de los signos arbitrarios, describe cuerpos, hace lo mismo que el escritor; el verdadero poeta no describe los cuerpos sino por los efectos que producen sobre el espíritu (1). Completando brevemente y, á continuación, ampliando esta distinción, Lessing explicaba la acción y el movimiento en pintura como algo que en ella añade nuestra fantasía; tan es verdad esto que los animales, ante un cuadro, no sienten sino la inmovilidad. Estudiaba también las distintas uniones de los signos arbitrarios y de los signos naturales, como la de la poesía con la música, en que la primera está subordinada á la segunda; de la música con la danza, de la poesía con la danza y de la música y de la poesía con la danza también—unión de signos arbitrarios consecutivos oíbles con otros tantos signos visibles de la pantomima de los antiguos—unión de signos consecutivos, visibles y arbitrarios con signos consecutivos, visibles y naturales;—del lenguaje de los mudos—único arte que se sirve de signos arbitrarios, consecutivos y visibles,—y en fin, de las mismas imperfectas, como la de la poesía con la pintura. Si cada signo de lenguaje es poesía, no todo uso de signos naturales coexistentes es pintura; la pintura, como el lenguaje, tiene también su poesía. Pintores prosáicos son los que representan objetos consecutivos á pesar del carácter de coexistencia de sus signos, los alegóricos que emplean arbitrariamente los signos naturales, los que pretenden representar lo invisible, ó lo oíble, mediante lo visible. Lessing, preocupado por la naturalidad de los signos, llega hasta tachar de defecto y de imperfección la pintura de los objetos con menores dimensiones que su grandeza natural. Y concluye: «Tengo para mí que el fin de un arte debe ser aquél á que se adapta exclusivamente la cosa y no el que las



(1) *Laoconte* (trad. ital. cit.), §§ 16-20.

demás artes puedan llenar también como el propio fin. En cuentro un parangón en Plutarco que viene como anillo al dedo. El que quiera destrozar—dice—la madera con una llave, y abrir la puerta con un hacha, no solamente estropeará tales utensilios, sino que no podrá utilizarlos (1).

Los límites y clasificaciones de las artes en la filosofía posterior. Herder, Kant.

Sobre tal principio lessingiano de los límites ó, lo que es igual, de la individualidad de cada arte, trabajaron los filósofos posteriores que, sin discutir el principio en sí mismo, lo clasificaron, ordenándolo en series. Herder, en el fragmento sobre la *Plástica* (1769) (2) profundizó en distintos pasajes las observaciones de Lessing. Heydenreich (1790) trató ampliamente de los límites de las seis artes: música, danza, artes plásticas, jardinería, poesía, arte representativa, superando el *clavecin oculaire* del Padre Castel, que consistía en combinaciones de colores que debían obrar del mismo modo que la serie de tonos musicales con la armonía y la melodía (3). Kant recurrió á la analogía del hombre como dotado de palabra, clasificando las artes según la palabra, el gesto y el sonido, en artes de la palabra, artes figurativas y artes que ofrecen un juego de sensaciones (mímica y colorido) (4).

Schelling, Solger.

Schelling diferenciaba la identidad artística según que fuese infusión de lo infinito en lo finito ó de lo finito en lo infinito, en el arte ideal ó en el real, en la poesía ó en el arte en sentido estricto. A la serie real pertenecen las artes figurativas, Música, Pintura, Plástica—esta última dividida en Arquitectura, Bajorrelieve y Escultura—correspondiendo á éstas, en lo ideal, las tres formas de la Poesía, Lírica, Épica y Dramática (5). Con un método análogo, Solger colocaba, junto á la poesía, arte universal, el arte en sentido estrecho, que es

(1) *Laoconte*, ap., § 43.

(2) *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildenden Traume*, 1778 (ed. de Obras elegidas de Herder en la col. *Deutsche Nationallitteratur*, vol. 76, P. III, sec. 2).

(3) *System der Æsthetik*, págs. 154-236.

(4) *Kritik d. Urtheilsk...*, § 51.

(5) *Phil d. Kunst*, págs. 370-371.

simbólico — escultura—ó alegórico — pintura—y en ambos casos, unidad de conceptos y de cuerpos: si aparece la corporalidad sin el concepto, surge la arquitectura; si el concepto sin materia, la música (1). Para Hegel, la poesía ata los dos extremos de las artes plásticas y de la música (2). Schopenhauer, como ya hemos tenido ocasión de advertir, desbarataba los límites tradicionales de las artes, para rehacerlos según los órdenes de las ideas que en ellas se representan. Herbart, utilizando los dos grupos de Lessing, de las artes simultáneas y sucesivas, añadía que las primeras son «aquéllas que se dejan examinar bajo todos los aspectos», y las segundas «las que no permiten la exploración completa, quedando como en sombras». El primer grupo está formado por la arquitectura, por la plástica, por la música de iglesia y por la poesía clásica; el segundo por la jardinería, por la pintura, por la música de espectáculo, por la poesía romántica (3). Era implacable contra los que buscan en un arte la perfección de otro, «considerando la música por una especie de poesía, la pintura por poesía, la poesía por alta plástica y la plástica por una suerte de filosofía estética» (4). Pero, por otra parte, admitía que una obra artística concreta, un cuadro, por ejemplo, contiene elementos pictóricos, poéticos y de otras clases, que la habilidad del artista sabe reunir (5). Weisse dividía las artes en trinidades, constituyendo una nonarquía que debía recordar las nueve Musas (6). Zeising hacía una división cruzada; en artes figurativas (arquitectura, escultura, pintura), musicales (música instrumental, canto, poesía), en mímicas (danza, mímica del canto, arte representativa), y en macrocósmicas (arquitectura, música instrumental, danza), microcósmicas (escultura, can-

Schopenhauer, Herbart.

Weisse, Zeising, Vischer.

(1) *Vorles üb. Æsth.*, págs. 257-262.
(2) Ob. cit. II, pág. 222.
(3) *Einleitung* § 115, págs. 170-171.
(4) *Schriften z. prakt Phil.*, en *Werke*, VIII, pág. 2.
(5) *Einleitung*, § 110; págs. 164-165.
(6) Cfr. Hartmann, *Dtsche Æsthetik s. Kant*, págs. 539-540.

to, mímica del canto), é históricas (poesía, pintura, arte representativa) (1). Vischer las clasificaba según las tres formas de la fantasía (figurativa, sensitiva y poética), en artes objetivas (arquitectura, plástica), arte subjetiva (música), y arte subjetivo-objetiva (poesía) (2). Gerber propuso la fundación de un Arte especial del lenguaje *(Sprachkunst)* que se distinguiese tanto de la prosa como de la poesía, consistente en la expresión de los simples movimientos del ánimo, arte que correspondía, en Plástica, al siguiente esquema: Artes de la vista: *a*, arquitectura; *b*, plástica; *c*, pintura. Artes del oído: *a*, prosa; *b*, arte del lenguaje; *c*, poesía (3).

Sin mencionar otros muchos sistemas de clasificación, diremos que los más recientes son los de Schasler y de Hartmann, escritores que han enumerado, con todo detalle, las tentativas de sus predecesores. Schasler (4) ordena las artes en dos grupos, adoptando el criterio de la simultaneidad y de la sucesión. Las artes de la simultaneidad son la arquitectura, la plástica, la pintura; las de la sucesión, la música, la mímica, la poesía. A medida que vamos recorriendo esta serie, la simultaneidad predominante en primer lugar cede el puesto á la sucesión, que prevalece en el segundo grupo, sometiendo á la primera, sin excluirla del todo. Paralelamente á esta división, hay otra segunda, que deriva de la relación entre el elemento ideal y el material en cada arte, el movimiento y el reposo. Desde la arquitectura, «que es materialmente la más pesada y espiritualmente la más ligera», se va hasta la poesía, donde se da la relación opuesta. Nacen, de tal modo, curiosas analogías entre las artes del primer grupo y las del segundo; á la arquitectura, responde la música; á la plástica, la mímica; á la pintura, con sus tres formas de pintura de paisaje, de género y de historia, la poesía con sus tres formas de lírica (declamación) épica (rapsódica) y dramá-

M. Schasler.



(1) *Æsth. Forsch*, págs. 547-549.
(2) *Æsth.*, §§ 404, 535, 587, 838, etc.
(3) Gustav Gerber, *Die Sprache als Kunst*, Bromberg, 1871-1874.
(4) *Das System der Künste*, 2.ª ed., Leipzig-Berlín, 1881.

E. V. Hartmann.



tica (arte representativa) (4). Hartmann divide las artes en artes de la percepción y artes de la fantasía. Las primeras se triparten en artes especiales ó visivas (plástica y pintura), en temporales ó auditivas (música instrumental, mímica del lenguaje, canto expresivo), y en temporales espaciales ó mímicas (pantomima, danza, mímica, arte de cantar óperas). Las artes de la fantasía tienen una sola especie: la poesía. Quedan fuera la arquitectura, la decoración, la jardinería, el arte del adorno: las comodidades prácticas, consideradas todas ellas como artes no libres. Junto á esta investigación en torno á las clasificaciones de las artes, los mismos filósofos se detienen ante un arte suprema: quién considera de esta laya á la poesía, quién á la música, quién á la escultura, quién, en fin, á las artes combinadas, especialmente en la Opera, según la teoría expuesta por primera vez en el siglo XVIII (1) y sostenida y desarrollada luego por Ricardo Wagner (2). Uno de los últimos agitadores de la cuestión de «si tienen mayor valor las artes singulares ó las artes combinadas» afirma que las artes singulares como tales tienen su perfección, pero que mayor es la de las artes reunidas, á pesar de las transacciones y de las concesiones circunstanciales impuestas por el conjunto: que las singulares, bajo otro aspecto, tienen mayor valor y que, finalmente, para la realización del concepto del arte son necesarias las unas y las otras (3). ¡Extraordinario esfuerzo de dialéctica para llegar á una conclusión tan sencilla!

El arte supremo. R. Wagner.



Lotze contra las clasificaciones.

El arbitrio, la vacuidad, el infantilismo de tales problemas y clasificaciones salta á la vista, hasta el punto de que todo filósofo puede darse cata de ello. «Es difícil decir—escribía Lotze—á quién aprovechan tales intentos. El conocimiento de la naturaleza y de las leyes de cada arte aparece

(4) *Phil. d. Sch.*, c. 9 y 10.

(1) P. e. de SULZER, *Allg. Theorie*, palabra *Oper.*

(2) RICHARD WAGNER, *Oper. und Drama*, 1851.

(3) GUSTAV ENGEL, *Æsthetik der Tonkunst*, 1884; res. en HARTMANN, *Dtsche Æsth. s. Kant*, págs. 579-580.

auxiliado por la indicación del lugar sistemático que se asigna á cada una». Y observando que en la vida y en la realidad las artes se combinan de distinto modo, pero sin dar lugar á una serie sistemática, y que en el mundo del pensamiento pueden seleccionarse las combinaciones más distintas, se resolvía al fin y al cabo, por uno de los posibles, no porque fuera el único, sino porque del más cómodo se trataba *(bequem)*. Era la ordenación, que, comenzando por la música, «arte de la belleza libre, determinada únicamente por las leyes de su materia y no por las condiciones impuestas por una misión dada de finalidad ó de imitación», continuaba con la arquitectura, que no juega más libremente con las formas, sino que las supedita á un fin, y luego con la plástica, la pintura, la poesía, dejando á un lado las artes subalternas, que pueden coordinarse con las demás, porque son incapaces de expresar con alguna aproximación la totalidad de la vida espiritual (1). Un moderno crítico francés, Basch, recarga la dosis. «¿Es necesario demostrar que no existe un arte absoluto, que se diferencia en virtud de no sabemos qué leyes inmanentes?» Lo que existe son las formas particulares de arte, ó mejor, los artistas que han tratado de traducir de la mejor manera los medios materiales de que disponían, el ideal que cantaba en su alma. Para llegar á una división de las artes, hay que partir, no del arte en sí, sino del artista. Basch adopta la división «según los tres grandes tipos de la imaginación, visual, motriz y auditiva», y no se olvida de consignar su opinión sobre el arte supremo, que á él se le antoja la música (2).



Ahora bien; aunque no se tenga ninguna simpatía por el sistema estético de Schasler, no nos parece que cometa un desafuero el autor cuando, censurando enérgicamente la crítica de Lotze, protesta contra el principio de indiferencia y de comodidad que invocaba éste, observa que «la clasifica-

(1) Lotze, *Geschichte d. Æsth.*, págs. 458-460; cfr. pág. 445.
(2) *Essai critique sur l'Esth. de Kant*, 489-496.

ción de las artes debe considerarse como la verdadera piedra de toque, la verdadera medida graduatoria del valor científico de un sistema estético, ya que todas las cuestiones científicas se concentran en ella, esforzándose por obtener una solución concreta (1). En mala hora recordó Lotze sus estudios de naturalista; el principio de la comodidad, óptimo para las agrupaciones aproximativas de las clasificaciones botánicas y zoológicas, es una perturbación en la filosofía. ¿Qué premisa hay de común en Lotze, Schasler y otros estéticos? El principio lessingiano de la constancia, de los límites, de la índole peculiar de cada arte. Estableciendo, pues, que las artes sean, no conceptos empíricos, sino conceptos estéticos precisos, ¿cómo substraerse á la exigencia filosófica de establecer las relaciones de aquellos conceptos entre sí, de ordenarlos en series, de subordinarlos, coordinarlos y deducirlos? ¿Qué papel hace aquí la comodidad? Tiene, por consiguiente, razón Schasler y tal vez tiene razón donde afirma que la clasificación de las artes muestra el valor científico de los sistemas estéticos, precisamente porque el sistema de Schasler tiene que ser malo, como es indudablemente mala la clasificación que propone.

Contradicciones de Lotze.

Era cosa de criticar, de eliminar el principio mismo de Lessing, para privar de apoyo á todos aquellos intentos irracionales. Conservar el principio y refutar la exigencia de la clasificación, como hace Lotze, es una contradicción. Pero entre tantos estéticos, ¿se ha investigado y vuelto á examinar el fundamento científico de las distinciones enunciadas en la limpia y elegante prosa de Lessing? ¿Quién comprendió la verdad, que vislumbró un momento Aristóteles, cuando se resistía á hacer consistir la distinción entre prosa y poesía en un fenómeno puramente exterior, en el metro? (2). Parece que Schleiermacher fué el único ó uno de los contadísimos tratadistas que advirtiera la dificultad del problema.

Dudas de Schleiermacher

(1) *Das System der Künste*, pág. 47.

(2) *Poet.*, cap. I.

Pero su pensamiento sobre el particular es perplejo y ondulante. Quiere partir del concepto general del arte para deducir todas sus formas como necesarias. En la actividad artística se encuentra con dos lados, la conciencia objetiva *(gegenständliche)* y la conciencia inmediata *(unmittelbare)*. El arte no está integramente ni en ésta ni en aquélla; la conciencia inmediata, que es la representación *(Vorstellung)*, da lugar á la mímica ó á la música; la conciencia objetiva, la imagen *(Bild)*, da lugar á las artes plásticas. Pero al analizar concretamense un cuadro, encuentra inseparables las dos conciencias «y aquí juntamente algo de naturaleza opuesta; buscando la distinción, hemos logrado la unidad». Tampoco le parece sólida la partición tradicional en artes simultáneas y artes sucesivas; «cuando se observa con exactitud, escapa enteramente esta diferencia». También en la arquitectura y en la jardinería es sucesiva la contemplación; en las artes que se llaman sucesivas, como la poesía, lo que importa es la coexistencia y la agrupación: «Considerada, pues, la diferencia desde los dos aspectos, es solamente secundaria, y la antítesis de las dos no significa sino que toda contemplación, como toda productividad, es sucesiva siempre, pero que, al pensar la relación de los dos lados, ante una obra de arte determinada, el uno y el otro se nos aparecen como indispensables: la coexistencia *(das Zugleichsein)* y el sér sucesivamente *(das Successivsein)*». Otra vez observa: «La realidad del arte, como apariencia externa, está condicionada por el modo que se funda en el organismo físico y corporal, en que lo interno se extrínseca; movimientos, formas, palabras... Lo que hay de común en las distintas artes, no es lo externo, sino el elemento de diversificación». Contrastando esta observación con la neta distinción que hizo entre el arte y la técnica, sería conveniente deducir que Schleiermacher consideraba las particiones de las artes, las artes singulares, como idénticamente inexistentes. Pero no parece tan lógica la ilación y sigue vacilando. También considera inseparables en la poesía el elemento subjetivo y el objetivo, el musical y el plástico. Y

por otra parte, se esfuerza dando definiciones y señalando los límites de la pintura, de la escultura, de la arquitectura, etcétera. A veces piensa en reunir las distintas artes, para obtener de esta guisa el arte completo. Al ordenar la materia para sus lecciones, solía dividir las artes en artes de acompañamiento (mímica y música) artes plásticas (arquitectura, jardinería, pintura, escultura, poesía) (1). Nebuloso, impreciso, contradictorio, como en esta última parte, Schleiermacher tiene el mérito, que ya hemos señalado, de haber puesto en duda la solidez de la teoría de Lessing y de haberse preguntado con qué derecho se distinguen, en el arte, las artes particulares.

(1) *Vorles üb Æsth.*, págs. 11, 122-129, 137, 143, 151, 167, 172, 284-286, 487-488, 508, 675.

4

Otras doctrinas particulares

La teoría estética de lo Bello de Naturaleza.

I.—Schleiermacher negaba resueltamente la existencia de un bello de Naturaleza, encomiando á Hegel por haber sostenido esta negación (1). Y sin repetir aquí que Hegel no merecía alabanzas del todo, ya que su negación es más verbalista que real, debe reconocerse la importancia de la tesis de Schleiermacher, en cuanto se revolvía contra la existencia de un bello objetivo, natural, no producido por el espíritu humano. La teoría de lo bello de Naturaleza en sentido metafísico no constituye, por lo demás, un error particular de ciencia estética, pero es parte integrante de una concepción injustificada y falaz, criticable juntamente con la Metafísica á la que se adhiere, y de la cual, en su lugar, nos referimos á la historia (2).



La tesis anunciada de Schleiermacher tiene, á su vez, una significación errónea en cuanto implica la inconcebibilidad de reproducciones estéticas, suscitadas por fenómenos naturales (3). A combatir esta tesis se dirige la observación de los fenómenos que acompañan la percepción de la Naturaleza. Es sabido que el estudio histórico del sentimiento de la Naturaleza fué iniciado especialmente por Alejandro de Humboldt



---

(1) Véase pág. 401.
(2) Véanse págs. 400-401.
(3) *Teoría*, págs. 113-115.

con la disertación que se lee en el segundo volumen del *Cosmos* (1), género de indagaciones continuado por Laprade, Biese y otros de nuestros días (2). Vischer, en la autocrítica de su Estética, pasó del pasaje de la construcción metafísica de lo bello de Naturaleza á su interpretación psicológica. Reconoció que convenía abolir la sección consagrada á lo bello de Naturaleza en su primer sistema estético, fundiéndola en la doctrina de la fantasía; tratados semejantes—decía—no pertenecen á la ciencia estética; sus escrituras mixtas de zoología, de sentimiento, de fantasmagoría, de humorismo; cosmografías del género de la del poeta G. G. Fischer sobre la vida de los pájaros ó de Bratranek sobre la Estética del mundo de las plantas (3). Hartmann, heredero de la vieja Metafísica, censura á Vischer esta exclusión, sosteniendo que junto á lo bello de fantasía que el hombre introduce en las cosas naturales (*hineingelegte Schönheit*) hay una belleza formal y una belleza substancial de la Naturaleza, que deriva de la realización de los fines inmanentes ó de las ideas de la Naturaleza (4). Pero el sendero hollado por Vischer es el único por el que pueda corregirse la teoría de Schleiemacher y mostrar en qué sentido haya de hablarse de un bello (estético) de Naturaleza.

La teoria de los sentidos estéticos.

II.—Que haya sentidos estéticos, sentidos superiores, y que lo bello se aproxime no á todos sino á algunos sentidos solamente, es pensamiento antiquísimo. Se ha visto (5) que Sócrates, en el *Hipias Mayor*, hacía mención de esta doctrina,

---

(1) *Das Naturgefühl nach Verschiedenheit der Zeiten und Volksstämme*, en *Cosmos*, II.

(2) LAPRADE, *Le sentiment de la nature avant le christianisme*, 1866: *et chez les modernes*, 1867; ALFRED BIESE, *Die Entwicklung des Naturgefühls bei den Griechen und Rmoern*, Kiel, 1882-1884; *Die Entwicklung des Naturgefühls in Mittelalter und in der Neuzeit*, 2.ª ed., Leipzig, 1892.

(3) *Kritische Gänge*, V, pág. 5-23.

(4) *Dtsche Æsth.*, *s. Kant*, págs. 217-218; cfr. *Philos. d. Schöenn* libro II, c. 7.

(5) Véase pág. 198.

por la cual, «lo bello es lo que place al oído y á la vista» (τὸ καλόν ἐστι τὸ δι' ἀκοῆς τε καὶ ὄψεως ἡδύ). Y en efecto, añadía, ¿cómo se puede negar que nos plazcan, en cuanto les veamos con los ojos, hombres bellos, ornamentos, pinturas y figuras bellas, y escuchándolos con los oídos, cantos bellos, voces, música, discursos y conversaciones? Pero sabemos que Sócrates refutaba esta teoría con argumentos de gran valor. Fuera de las dificultades que nacen del hecho de que existen cosas bellas, que no vienen de impresiones sensibles del oído y de la vista, y de la de que no hay razón de construir en una clase particular el deleite de aquellos dos sentidos, separándolo del deleite de los demás; hay que tener en cuenta la objeción altamente filosófica de que lo que gusta á la vista no gusta al oído y á la inversa; de aquí que la razón de la belleza no puede ser la visión ni el oído, sino algo diverso de ambas, y común á ellas (τὸ κοινὸν τοῦτο) (1).

La cuestión, tal vez, no volvió á tocarse con tanta sutileza y agudeza como en este diálogo platónico. En el siglo XVIII, Home notaba que la belleza se refiere á la vista, y que las impresiones de los demás sentidos no pueden ser agradables sino bellas, separando luego los sentidos de la vista y del oído, como superiores, de los del tacto, del gusto y del olfato, pues estos últimos son puramente corporales, y refinados y espirituales los otros. Estos proporcionan placeres inferiores á los intelectuales, pero superiores á los orgánicos; placeres dignos, elevados, dulces, moderadamente risueños, lejanos así de la turbulencia de las pasiones como de la languidez de la indolencia; están destinados á reavivar y calmar el espíritu (2). Herder, siguiendo las sugestiones de los ya mencionados trabajos de Diderot, de Rousseau y de Berkeley, reivindicaba la importancia del sentido del tacto en la plástica. «El tercer sentido—dice—el menos investigado y que tal vez debiera ser investigado en primer lugar, es el tac-

(1) *Hippias maior*, passim.
(2) *Elements of criticism.*, int. y cap. 3.

to *(das Gefühl)* que ha sido separado de los sentidos bastos». Equivocadamente, porque, «si el tacto no sabe nada de superficie ni de colores, la vista no sabe nada de formas y configuraciones». De donde se deduce que «el tacto no debe ser un órgano tan basto, si es el órgano de toda sensación de otros cuerpos, teniendo por consiguiente, bajo su esfera, un mundo considerable de conceptos finos y complejos. Lo que la superficie es al cuerpo, la vista es al tacto, y sólo por abreviar el discurso ordinario, puede decirse que vemos los cuerpos por la superficie, creyendo que vemos con los ojos lo que realmente aprendemos lentamente en nuestra juventud con el tacto». Toda belleza de forma de cuerpo es concepto no visible, sino palpable (1). De los tres sentidos estéticos de Herder, la vista para la pintura, el oído para la música y el tacto para la escultura, se convertían en dos para Hegel, quien decía «que la parte sensible del arte se refiere solamente á los dos sentidos teóricos de la vista y del oído, quedando excluídos el olfato, el gusto y el tacto del debate artístico, porque tienen selección directa con la materia como tal y con sus inmediatas cualidades sensibles; el olfato al escaparse materialmente, el gusto con la solución material de los objetos y el tacto con lo caliente, lo frío, lo liso, lo áspero, etc. Por eso no pueden tener contacto alguno con los objetos artísticos, que deben mantenerse con independencia absoluta y no admitir ninguna relación meramente sensible. Lo agradable de estos sentidos no es la belleza artística» (2).

De que la cuestión no se resolvía con tanta facilidad, se percató, como de costumbre, Schleiermacher. Rechaza ante todo, la distinción de los sentidos en confusos y claros. Admite que la superioridad del oído y de la vista respecto á los demás sentidos estriba en que estos últimos «son incapaces de libre actividad, porque son el máximum de la pasividad;

---

(1) Herder, *Kritische Wälder* (in *Werke* ed. cit., IV) págs. 47-53; cfr. *Kaligone* (ivi, vol. XXII, passim) y el fragmento sobre la *Plastica*.

(2) *Vorles üb Æsth.*, I, págs. 50-51.

de aquí que la vista y el oído son capaces de una actividad que viene de dentro, pudiendo producir formas y tonos sin recibir impresiones externas», vista y oído no son únicamente medios de percepción, porque en este caso, no habría artes visivas y auditivas; son funciones de movimientos voluntarios que llenan la zona de los sentidos. Por otra parte, Schleiermacher cree «que la diferencia es más bien de grado y cantidad, conviniendo reconocer á los demás sentidos un mínimum de independencia» (1). Vischer sostiene la existencia de dos sentidos estéticos «órganos libres y no menos espirituales que sensibles», los cuales «no se refieren á la composición material del objeto», pero «dejando que este subsista como conjunto obrando sobre aquéllos (2). Köstlin cree que los sentidos inferiores no dan nada de intuíble separado de los mismos, sino que son nuestras modificaciones exclusivamente. Mas el gusto, el olfato y el tacto no carecen de importancia estética, porque ayudan los sentidos estéticos; sin tacto, una imagen no puede revelársenos á la vista como dura, resistente, fuerte; sin olfato, ciertas imágenes no se nos presentarían nunca como sanas ó frescas (3).

No haremos caso de aquellas opiniones que se relacionan con puntos de vistas fantásticos ó sensualistas (4): todos los sentidos están aceptados en el fenómeno estético (= hedonístico); baste recordar al docto Kralik, de quien se burla Tolstoi, y de su teoría de las cinco artes: del gusto, del olfato, del tacto, del oído y de la vista (5). Las pocas referencias hechas hasta aquí, bastan á mostrar los embarazos en los que la calificación de «estético» dada al «sentido» ha obligado á los pensadores, constreñidos ó á distinguir de modo absurdo

---

(1) *Vorles üb. Æsth.*, pág. 92 y siguientes.

(2) *Æsth.*, I, pág. 181.

(3) Ob. cit., págs 80-83.

(4) Por ej. GRANT ALLEN, *Physiological Æsthetics*, c. 4 y 5.

(5) TOLSTOI *Qu'est-ce que l'art?* 19-22. Kralik es autor del libro *Weltschönheit, Versuch einer allgemeinen Æsthetik*, Viena, 1894.

entre un grupo y otro de sentidos, ó á reconocer que todos los sentidos son estéticos, ó que toda impresión sensible tiene, como tal, valor estético. De cuyos barrancos no puede salirse más que proclamando la imposibilidad de coordinar series de hechos tan distintos; la forma representativa del espíritu y la concepción de determinados órganos fisiológicos ó de una materia determinada de impresiones (1).

La teoría de los géneros del estilo.

III.—Variedad del error de los géneros literarios fué la teoría de los modos, formas ó géneros del estilo (χαρακτῆρες τῆς φράσεως). La antigüedad los determinó generalmente en tres; sublime, medio y tenue, tripartición que parece remontarse á Antístenes (2). Luego se cambió en *subtile*, *robustum*, *floridum*, haciendo una cuadripartición, rehecha con términos de linaje histórico en ático, asiático y rodio. En la Edad Media continuó circulando la misma tripartición que se interpretó erróneamente á las veces; el estilo sublime—se dijo—trata de reyes, príncipes y barones, como la *Eneida;* el mediocre, de gentes de condición social media como las *Geórgicas;* el humilde de gentes de ínfima catadura, por ejemplo, las *Bucólicas*. Las tres formas se llamaron también, entonces, estilo trágico, elegíaco y cómico (3). Todas las Retóricas de los tiempos modernos conservaron estas categorías, hasta la de Blair, que habla de los estilos difuso, conciso, nervioso, atrevido, llano, elegante, florido, etc. Afortunadamente ya nadie habla de ellos; sin embargo, debe recordarse que en 1818 el italiano Melchor Delfico, en su libro sobre lo *Bello*, criticaba vigorosamente «tantas formas de estilo», afirmando que «el estilo será bueno ó malo» añadiendo que para los artistas «no puede haber una idea preventiva en el espíritu» sino que «debe ser una consecuencia de la idea principal, de aquella concepción que determina la invención y la composición (4).

(1) *Teoría*, págs. 21-23.
(2) Cfr. Volkmann, *Rhet. de Gr. u. Röm*, pág. 532-534.
(3) Comparetti, *Virgilio nel M. E.* I,, pág. 172.
(4) *Nuove ricerche sul Bello*, c. 10.

La teoría de las formas gramaticales ó partes del discurso.

VI.—Otra variedad del mismo error es, en Lingüística, la teoría de las formas gramaticales ó partes del discurso (1). Iniciada por los sofistas—se atribuye á Protágoras la distinción de los géneros de los nombres—continuada por los filósofos, especialmente por Aristóteles y otros estoicos—el primero conoció dos ó tres partes del discurso, cuatro ó cinco los otros—fué elaborada por los gramáticos alejandrinos, en la célebre y secular controversia entre analogistas y anomalistas. Los analogistas (Aristarco) tendían á introducir la Lógica en los fenómenos lingüísticos, estableciendo regularidades que debían responder de alguna manera á la constancia de los fenómenos lógicos. Los que no parecían reducibles á forma lógica, se rechazaban como derivaciones, que se indicaban con los nombres de pleonasmo elipsis, enálage, parálage, metalepsis. La violencia que los analogistas hacían al lenguaje vivo y al de los escritores era tal, que, según Quintiliano, se dijo agudamente (*non invenuste*) «otro lenguaje latino, otro hablar según la gramática» (*aliud esse latine*, *aliud grammatice loqui*) (2). Los anomalistas reivindicaban á la lengua los fueros del libre movimiento fantástico. El estóico Crisippo había compuesto un tratado para demostrar que una misma cosa (un mismo concepto) se expresa con voces distintas, y que una misma voz expresa conceptos diferentes (*similes res dissimilibus verbis et similibus dissimiles esse vocabulis notatas*). El insigne Apolonio Díscolo era anomalista que rechazaba la metalepsis, los esquemas y otros artificios, tratando de explicar los analogistas lo que no entraba en sus cuadros, observando que empleando una palabra por otra, sería, no una figura gramatical, sino un despropósito que no podría tolerarse ni á un poeta como Homero. De esta disputa, pues, salió la Gramática (τέχνη γραμματική) legada por la antigüedad á los tiempos modernos y considerada justamente como transacción entre las opuestas tendencias del analogis-

(1) *Teoría*, págs. 164-165.
(2) *Instit. orat.*, I, cap. 6.

mo y del anomalismo. Si los esquemas de flexión (κανόνες) representan la exigencia de los analogistas, su variedad representa la de los anomalistas. Con la teoría de la analogía primero, la Gramática acabó por ser definida: teoría de la analogía y de la anomalía (ὁμοίου τε καὶ ἀνομοίου θεωρία). La recta costumbre, con la que Varrón pretendía disolver la controversia, es, como sucede siempre en las transacciones, la contradicción organizada, algo así como el ornato conveniente de la Retórica, ó de los géneros con libertad de la preceptiva literaria. Si la lengua sigue la tradición (la fantasía) no sigue la razón (la lógica); si la razón no sigue la tradición. Los anomalistas demostraban que esto es inexacto, encarándose con los analogistas que pensaban que la lógica cabe dentro de los géneros singulares ó subgéneros. Varrón confesaba que «esta parte es muy difícil» (*hic locus maxime lubricus est*) (1).

En la Edad Media, la Gramática fué venerada supersticiosamente; hubo hasta quienes advirtieron la inspiración divina en las ocho partes del discurso, notando *octavus numerus frequenter in divinis scripturis sacratis invenitur;* y en las tres personas del verbo, destinadas, según ellos, *ut quod in Trinitatis fide credimus, in eloquiis inesse videatur* (2). Los gramáticos, desde el Renacimiento en adelante tornando á meditar sobre tales cuestiones, abusaron de la elipsis, de los rellenos (*ripieni*) de las licencias, de las anomalías, de las excepciones. Solamente en la Lingüística moderna se ha comenzado á poner en duda el valor de las mismas partes del discurso (Pott, Paul y otros) (3). Sin embargo de esto, perduran todavía, teniendo que atribuir la causa en parte á la gramática empírica ó práctica y en parte á la venerable antigüe-

(1) Cfr. para todo, las obras de Lersch y de Steinthal que citan los textos más importantes.

(2) Comparetti, *Virgilio nel M. E.*, I, págs. 169-170.

(3) Pott int. cit. por Humboldtt; Paul, *Principien d. S. Sprachgeschichte*, c. 20 «Die Scheidung der Redetheile».

empírico = práctico

dad, que ha hecho olvidar su origen bastardo é ilegítimo y el triunfo conseguido por cansancio de guerra.

La teoría de la Crítica estética.

V.—La tesis de la relatividad del gusto es una forma de sensualismo porque niega carácter espiritual al arte. No aparece casi nunca entre los escritores del modo ingénuo y categórico que se manifiesta en el adagio *De gustos no hay nada escrito (De gustibus non est disputandum).* Y sería, á este respecto, harto curioso fijar cuándo nació el adagio, cuál fué su significación primitiva y si, con *gustibus* se quería primeramente aludir tan sólo á las impresiones del paladar; sin embargo, puede afirmarse que en el siglo xvii se aplicó á los fenómenos estéticos. Pero también los sensualistas no sabían resignarse á la relatividad total del gusto, y advertidos, con obscura conciencia de la naturaleza superior del arte, andaban á caza de términos medios. Su tormento mueve verdaderamente á compasión. «¿Hay—pregunta Batteux—un buen gusto que sea el único buen gusto? ¿En qué consiste? ¿De qué depende? ¿Procede del objeto ó del genio que actúe sobre el objeto? ¿Hay reglas ó no hay reglas? ¿Es exclusivo órgano del gusto el ingenio, ó solamente el corazón, ó los dos á la vez? ¡Cuántas cuestiones sobre este punto tan conocido, tantas veces tratado y nunca desarrollado con perfecta claridad!» (1). Home participa también de esta perplejidad. No se disputa sobre gustos—dice—no sólo de los del paladar, sino de los de los demás sentidos. Parece muy puesto en razón y, por otra parte, parece exagerado. Pero ¿cómo apoderarnos de los fundamentos? ¿Cómo pretender que no le guste á uno lo que realmente le gusta? Por ende, ¿son absurdas las críticas que se hacen en nombre de tal distinción? Estas expresiones, tan frecuentes, ¿carecen de sentido? Home concluye proclamando la existencia de un modelo general del gusto *(standard of taste)*, deduciéndolo de la necesidad de la convivencia humana, de una «causa final» como él dice, puesto que, sin uniformidad de gustos, ¿nos pondríamos á producir obras

---

(1) Batteux, *Les beaux arts*, P. II, pág. 54.

de arte, edificios costosos, bellos jardines y otros trabajos análogos? Y luego se refiere á una segunda causa final, á la necesidad de reunir á los ciudadanos en los espectáculos públicos, que la diversidad de ocupaciones y de clases sociales tienden á dividir y á hacerlos extraños entre sí. Pero ¿cómo se determinará este modelo del gusto? Nuevas perplejidades. Así como para las reglas morales no pedimos consejos á los salvajes, sino á los hombres de condición más excelente, así también, para los modelos del gusto, habrá que acudir á los pocos que, ocupados en labores corporales y degradantes, de gusto no corrompido, no deshechos por la voluptuosidad, que habiendo recibido buen gusto de la naturaleza, lo han perfeccionado con la educación y con la práctica de la vida. Si luego brotan controversias, habrá que acudir, para resolverlas, á los principios de Crítica establecidos por el mismo Home en el curso de su libro (1). Análogas contradiciones y círculos viciosos pueden verse en el *Ensayo sobre el gusto* de David Hume, donde en vano se buscan los caracteres distintivos del hombre de gusto, cuyos juicios debieran ser reglas. Aun afirmando que los principios generales del gusto son uniformes en la naturaleza humana, aun admitiendo que no debe hacerse caso mayor de la perversión y de la ignorancia, se afirma la diversidad de gustos irreconciliables, insuperables, no condenables *(blameless)* (2).



La crítica de esta tesis, como hemos demostrado, no puede deducirse de la que establece el carácter absoluto del gusto al incluirlo entre los conceptos intelectuales. Sin embargo, no se sabía salir del sensualismo, sino para caer en un intelectualismo de esta laya. Ejemplos de tal error, pueden ser, en el siglo XVIII, Muratori, uno de los primeros á sostener la existencia de una regla del gusto y de una belleza uni-

(1) *Elem. of. criticism.*, III, c. 25.
(2) *Essays, moral, political, and literary* (ed. de Londres, 1862), c. 23; *(On the standart of taste).*

versal, cuyas reglas fija la Poética (1); André que decía que «lo bello en una obra de arte es, no lo que place á la primera impresión á la imaginación en virtud de ciertas disposiciones particulares de la facultad del espíritu y de los órganos del cuerpo, sino lo que tiene el derecho de agradar á la razón y á la reflexión por su misma excelencia, por su justeza ó, si se nos permite, por su intrínseca aptitud de agradar *(gradimento)* (2). Voltaire admitía un gusto «universal» que era luego «intelectual» (3), y tantos y tantos otros. Contra el error intelectualista no menos que contra el error sensualista se rebeló Kant, pero, haciendo consistir la belleza en un símbolo de moralidad, no acertaba á descubrir el carácter absoluto fantástico del gusto (4). La filosofía especulativa posterior no dió importancia á la cuestión.

La solución, consistente en reconocer que para juzgar las obras de arte conviene ponerse en el punto de vista del artista en el momento de la producción, y que juzgar es reproducir, se fué abriendo paso, poco á poco, desde principios del siglo XVIII, en que aparecen los primeros resplandores, por ejemplo, en Italia, en el escrito ya citado de Francisco Montani (1705) y en Inglaterra en el *Ensayo sobre la crítica* de Alejandro Pope.—*A perfect judge will read each work of wit With the same spirit that its author writ*, decía este último (5). Antonio Conti, años después, admitía algo de verdad en la *règle du primier aspect* aconsejada por Terrasson para juzgar la poesía; pero creía esta regla más aplicable á los escritores modernos que á los antiguos. *Quand on n'a pas l'esprit prévenu, et que d'ailleurs on l'a assez pénétrant, on peut voir tout d'un coup, si un poète a bien imité son objet; car, comme on connait l'original, c'est à dire les hommes et les mœurs de son siècle, on peut aisément lui confronter la*

(1) *Perfetta Poesia*, libro V, cap. 5.
(2) *Essai sur le Beau*, disc. 3.
(3) *Essai sur le goût* cit.
(4) Véase, págs. 328-332.
(5) *Essay on criticism.*, 1711, Part. II, vers. 233-234.

copie, c'est à dire la poésie qui les imite. Pero para juzgar á los poeias antiguos afirmaba que el camino es más largo. *Cette règle du premier aspect n'est presque d'aucun usage dans l'examen de l'ancienne poésie, dont on ne peut pas juger qu'après avoir longtemps réfléchi sur la religion des anciens, sur leurs lois, leurs mœurs, sur leurs manières de combattre et d'haranguer, etc. Les beautés d'un poème, indépendantes de toutes ces circonstances individuelles, son très rares et les grands peintres les ont toujours évitées avec soin, car ils voulaient peindre la nature et non pas leurs idées* (1). Hacia fines del siglo XVIII este punto de vista fué muy bien desarrollado por Heydenreich, que decía: «El crítico de arte filósofo debe poseer por sí mismo genio para el arte». No puede renunciar la razón á esta exigencia, como no puede concederse al ciego el derecho de juzgar de colores. El crítico no debe pretender poder sentir los atractivos de la Belleza por medio de silogismos *(Vernunftschlüsse)*; lo bello debe manifestarse al sentimiento con evidencia irresistible; atraída por su hechizo, la razón no debe perder el tiempo en averiguar una serie de por qués; el efecto, con el delicioso apoderamiento imprevisto del sér entero, rehecho, debe sofocar, desde el principio, toda pregunta en torno á su origen y procedencia. Pero este estado de adoración fanática no puede durar largo tiempo; la razón debe pasar al claro sentimiento de sí misma. Debe volver la vista al estado en el cual estaba durante el deleite en la Belleza y que ahora lo detiene en la memoria... (2). En el período romántico prevaleció esta teoría, sanamente impresionista, á la que se adhirió luego, en Italia, De Sanctis (3). Pero no apareció ninguna verdadera teoría sobre la crítica, acaso porque requería conceptos exactos, no sólo sobre la Naturaleza en el arte, sino sobre las relaciones entre el hecho histórico y sus condiciones históricas (4). En tiempos más recientes, se ha



(1) Lettera á Maffei en *Prosa e poesia*, II, p. CXX-CXXI.

(2) *System d. Æsth.*, pref. p. XXI-XXV.

(3) Entre otros pasajes, *Saggi critici*, págs. 355-358.

(4) *Teoría*, págs. 142-146.

negado la posibilidad de una crítica estética, considerándola como cosa puramente individual y caprichosa, proclamando, en su lugar, una crítica histórica, que mejor sería llamar de erudición extrínseca y de pésima educación filosófica, positivista y materialista; porque la verdadera historia de la literatura y del arte supone previamente la reconstrucción, y por lo tanto, el juicio de la obra de arte. Los que han reccionado contra esta tendencia erudita, han pecado del defecto opuesto, cayendo en una crítica dogmática, abstracta, intelectualista y moralista (1).

La distinción de gusto y de genio.

VI.—La división de gusto y genio (2) es un error contra el concepto del hecho estético en cuanto actividad espiritual. Se ha observado cómo en el siglo XVII, cuando adquirieron prestigio de estas palabras «gusto», «genio» é «ingenio», se confundieron entre sí, identificándose. Pero otros admitieron una verdadera diversidad, concibiendo el genio, como facultad productora, el gusto, como facultad crítica, distinguiendo el gusto en fecundo y estéril. Esta terminología fué empleada en Italia por Muratori (3) y en Alemania por Ulrico de König (4) Batteux decía «*le goût juge des productions du genie*» (5). Kant habla de obras defectuosas, en que hay genio sin gusto, y gusto sin genio y de obras en que basta y sobra el gusto (6). Estos conceptos son en él, ora distintos como facultad juzgadora y productora, ora como diferencia gradual de una sola facultad. En todos ó en casi todos los escritores de Estética está conservada la distinción entre gusto y genio, la cual llega á la meta en Herbart y en su escuela.

El concepto de la Historia artística ó literaria.

VII.—La teoría evolucionista del arte apareció precisamente á fines del siglo XVIII. Fué entonces cuando se forjó la partición de un arte clásico y de un arte romántico, á las que

(1) P. ej., A. RICARDOU, *La critique littéraire*, París, 1896.
(2) *Teoría* pág. 173 y siguientes.
(3) *Perf. Poesia* lib. V, cap. 5.
(4) *Untersuchung v. d. guten Geschmack*, 1727.
(5) *Les beaux arts.*, P. II, c. 9.
(6) *Krit. d. Urtheilskr.*, § 848.

inmediatamente, con el más exacto conocimiento del mundo prehelénico, se añadió la sección del arte oriental. Conocemos perfectamente las circunstancias de hecho que envolvían la aparición de tales concepciones. Gœthe decía, en sus últimos años á Eckermann, que los conceptos de clásico y romántico habían sido fijados por él y por Schiller. Gœthe había sostenido en la poesía la máxima del procedimiento objetivo, cuando Schiller, que se inclinaba al subjetivismo, y para defenderlo, escribió el artículo *De la poesía ingénua y sentimental*, donde, en efecto, ingénua (*naiv*) vale tanto como lo que se llamó clásica después y sentimental (*sentimentalisch*), lo que luego se llamó romántica. «Los Schlegel se apoderaron de esta idea y la circularon hasta el punto de que aparece por doquier y todos hablan de clasicismo y de romanticismo, cosas en las que nadie pensaba cincuenta años antes. Gœthe decía esto en 1831 (1). El libro de Gœthe, en el que se advierte la influencia de Rousseau, tiene la fecha de 1795-1796 (2). «Los poetas—dice—son en todas partes los conservadores de la Naturaleza. Donde no pueden ser completamente tales y han experimentado sobre sí mismos la eficacia destructiva de formas arbitrarias y artificiales ó debido luchar contra su influencia, se presentan como testigos y vengadores de la Naturaleza. Los poetas, pues, son Naturaleza: si la pierden, la buscan. De aquí, dos modos distintos de poetizar, con los cuales se agota toda la zona de la poesía. Todos los poetas que son verdaderamente tales, pertenecen, según los tiempos y circunstancias en que florecen, ó á la categoría de los poetas ingénuos ó á la de sentimentales». En la poesía sentimental, Schiller distinguía tres especies: satírica, elegíaca é idílica, llamando satírico al poeta cuando «toma por objeto el alejamiento de la Naturaleza y el contraste de la realidad con el ideal». El punto débil de esta




(1) ECKERMANN, *Gespräche mit Gœthe*, 31 Marzo 1831.

(2) *Ueber naive und sentimentalische Dichtung*, 1795-1796 (en *Werke*, ed. Goedeke, vol. XII).

división está en el arbitrio de concebir dos géneros de poesía cuando las apariciones de ésta son siempre individuales é infinitas; si se considera un género como perfecto y como imperfecto otro, no se comprende cómo el imperfecto puede ser género de poesía. Guillermo de Humboldt objetó, en efecto, al amigo, que si la forma es lo peculiar del arte, no puede admitirse una poesía como la sentimental ó la romántica, cuya materia predomina sobre la forma; ya que sería, no categoría de arte, sino arte equivocada (1). Pero conviene advertir además, que Schiller no dió un sentido histórico á su partición; declara explícitamente que cuando se sirve de las palabras «antiguos» y «modernos», en lugar de ingénuos y sentimenles», advierte que hay poetas antiguos, en el sentido que él emplea esta palabra, entre los modernos y contemporáneos; las dos especies pueden reunirse no sólo en el mismo poeta, sino en la misma obra poética, como, el ejemplo de Schiller, en *Werther* (2). Del significado histórico de la partición son autores principales Federico y Guillermo Schlegel; Federico en un escrito de 1795 y su hermano, en el célebre curso de lecciones de historia literaria, que explicó en Berlín en 1801-1804. Pero se alternaron y mezclaron ambos significados de distintos modos entre los literatos y críticos literarios, añadiéndose otros varios, de modo que «clásicos» se llamó algunas veces á los poetas fríos y de imitación, y «románticos» á los inspirados; «romántico» llegó á significar en algunos países «reaccionario en política», y en otros, como Italia, liberal, etc. Cuando, en 1815, Federico Schlegel hablaba de antiguas poesías románticas persas, ó cuando, en nuestros tiempos, se ha puesto de relieve el romanticismo de los clásicos griegos y latinos y de los franceses del siglo de Luis XIV, ha vuelto la palabra del significado histórico al teórico ó clasificatorio que le dieron principalmente los Schiller.

El significado histórico prevaleció en la filosofía especu-

---

(1) Cit. en DANZEL, *Ges. Aufs.*, págs. 21-22.

(2) *Ueb. naive u. sentim. Dich.*, ed. cit., pág. 155 *n.*

lativa alemana, que admitía algo así como una especie de historia universal construida *à priori*. Schelling separaba claramente dos períodos del arte pagana y cristiana: progresiva la primera respecto de la segunda, que era solamente un grado inferior, Hegel, acogiendo esta partición, introducía una regresión final, porque dividía la historia del arte en tres períodos: arte simbólico (oriental), clásico (helénico) y romántico (moderno), y como el arte clásico se disuelve, según él y con pensamiento sugerido por Schiller, en la literatura romana, con la aparición de la sátira y de otros géneros que indican la ruptura de la armonía entre forma y contenido, así el arte romántico se disuelve con el humorismo subjetivo de los Ariosto y de los Cervantes (1). En el mundo moderno, el arte, según Hegel, había muerto; aunque no debe excluirse del todo la sospecha de que, contradiciéndose, hacía seguir al arte romántico un cuarto período designado con el nombre de arte moderno. En efecto, entre sus partidarios, Weisse, rechazando el período oriental, colocaba en su lugar un tercer período, moderno, síntesis del antiguo y del medioeval (2), declarándose Vischer partidario de un período progresivo moderno (3).

Tan arbitraria construcción, que medía la historia del arte con arreglo á un canon inconfesado de un concepto abstracto, reaparece en los libros de los metafísicos positivistas, bajo la forma de una evolución del arte. Spencer pensaba un estudio de tal linaje; en el programa de su sistema, publicado en 1860, leemos, en efecto, que el volumen tercero de sus *Principios de sociología*, debía contener un capítulo sobre el progreso estético «con la diferenciación gradual de las artes bellas, de las instituciones primitivas entre sí; con su creciente variedad de desenvolvimiento y con su progresión en la realidad de la expresión y en la superioridad del fin». No es ciertamente lamentable que ese capítulo haya dejado de es-

(1) *Vorles üb Æsth.*, vol. II y III.
(2) Cfr. Von HARTMANN, *Dtsche Æsth. s. Kant*, págs. 99-101.
(3) *Æsth.*, parte III.

cribirse. De la idea que Spencer tiene de la evolución del arte, puede servirnos un ensayo, del que hemos hablado más arriba, sacado de los *Principios de sociología* (1).

El vivo sentido histórico de nuestros tiempos y el sano concepto del arte definido en la crítica, ha dado y da escasa importancia á las teorías evolucionistas ó progresivas que falsifican el libre y original movimiento de la historia del arte. Notaba Fiedler, con razón, que en la historia del arte no hay unidad y progresión, que los trabajos del artista son como tantos fragmentos de la historia del Universo (2). En Italia, recientemente, un eximio estudioso de la historia de las artes plásticas, Venturi, ha tratado de dar impulso al evolucionismo, ejemplificando la teoría con una *Historia de la Virgen*, en que la figuración de esta se concibe como organismo que nace, crece, llega á la perfección, envejece y muere. Otros han reivindicado la peculiaridad de la historia artística, que no sufre freno ni medidas exteriores, retrayendo la producción siempre distinta del Espíritu infinito (3).

Conclusión.

Bastan estas rápidas referencias para mostrar el estrecho radio en que se ha desenvuelto hasta ahora la crítica científica de los errores estéticos particulares. La Estética necesita estar envuelta y resguardada por una despierta y vigorosa literatura crítica, que, derivando de ella, forme, á su vez, su salvaguardia y su fuerza.

---

(1) V. pág. 457.

(2) C. Fiedler, *Ursprung d. Künstl. Thätigkeit.* págs. 136 y siguientes.

(3) Venturi, *La Madonna*, Milán, 1899; cfr. B. Labanca, en *Rivista pol. e lett.*, Roma, 1899; y en *Rev. di fil. e pedagog.* Bolonia, 1900; y B. Croce, en *Nap. nobiliss.*, revista de Topografía é historia del arte, VIII, páginas 161-163 y IX, págs. 13-14. Sobre el método de la historia artística y literaria véase *Teoría* pág. 185.

APÉNDICE BIBLIOGRÁFICO

El libro de J. Koller, mencionado en el texto (pág. 304), que ZIMMERMANN *(Gesch. d. Æsth.*, pref., p. v.) recuerda, es el intento más antiguo para una historia de la Estética, declarando, sin embargo, que no ha podido hojearlo porque es muy raro tropezar con un ejemplar. Rebuscando nosotros en la Real Biblioteca de Munich-Baviera, con la ayuda del queridísimo amigo Dr. Arturo Farinelli, de la Universidad de Innsbruck, encontramos el libro, que nos prestaron galantemente. El libro lleva este título: *Entwurf* | *zur* | *Geschichte und Literatur* | *der Æstetik,* | *von Baumgarten auf die* | *neueste Zeit.* | Herausgegeben | von | J. KOLLER. | Regensburg | in der Montag und Weissischen Buchhandlung | 1779. Comprende VIII-107 páginas en 8.° menor. En el prefacio, Koller expone sus deseos de ofrecer á los jóvenes que siguen en las Universidades los cursos de Crítica del gusto y de Teoría de las bellas artes, «un lucido sumario del nacimiento y de los sucesivos progresos de tales estudios»; advierte también que se ocupa únicamente de las teorías generales, y que extracta á veces sus juicios de la bibliografía de los periódicos literarios. La introducción (§§ 1-7) trata de las teorías estéticas de la antigüedad hasta los principios del siglo XVIII. «El nombre y la forma de una Teoría general de las bellas artes y Crítica del gusto eran desconocidos para los antiguos, que no podían producir cosa alguna en este campo por la imperfección de su teoría ética». El § 5 se dedica á los italianos, quienes, observa Koller, «han producido poco en la teoría». En efecto, de la bibliografía italiana cita únicamente el *Entusiasmo* de Bettinelli; el libro *Saggio di buon gusto nelle belle arti ove si spiegano gli Elementi dell'Estetica*, de Fr. Gaud. Jagemann, In Firenze, MDCCLXXI, Presso Luigi Bastianelli e compagni, 60 págs. (Véase, sobre tal libro, B. CROCE, *Var. di st. dell'Est.*, en *Rasseg. crit. lett. ital.*, VII, págs. 7-10). La sección de la *Historia* y *Literatura de la Estética* comienza citando el notable pasaje de Bülffinger *(Vellem existerent...)*, del que

se pasa en seguida á Baumgarten: «La época de la teoría comienza, nadie puede negarlo, con Baumgarten, á quien no se debe quitar el mérito de haber sido el primero que pensó una Estética fundada en principios racionales, enteramente desenvuelta, y de haber tratado de poner en práctica sus propósitos con los medios que le ofrecía su filosofía». Después de citar á Meier, siguen los títulos, acompañados de breves extractos y juicios, á guisa de bibliografía razonada, de muchos volúmenes de Estética, desde los de C. G. Müller (1759) hasta el de Ramler (1799); en esos volúmenes figuran algunos franceses é ingleses citados con la fecha de las traducciones alemanas respectivas. Kant figura en lugar principalísimo (páginas 64-74), haciendo notar el autor que antes de la aparición de la *Crítica del juicio*, dividíanse los estéticos en escépticos, dogmáticos y empíricos: al empirismo—añade—tendían los mejores cerebros de la nación, hasta el punto de que si el mismo Kant «hubiera sido invitado á declarar qué lecturas de críticos habían influído más en el desenvolvimiento de sus ideas, hubiera reconocido este mérito á los agudos empiristas de Inglaterra, Francia y Alemania»; sin embargo «no hubiera sido posible establecer un acuerdo *(eine Einhelligkeit)* de los hombres en cosas de gusto con ninguno de los métodos prekantianos». Las páginas últimas señalan el balance de los estudios estéticos, que no pueden calificarse, como antes se calificaban, de pérdida de tiempo: «¡Ojalá puedan Jacobi, Schiller y Mehmel enriquecer en seguida la literatura de lo bello con la publicación de sus teorías!» (pág. 104).

Nos ha inducido á dar una noticia extensa del librito de Koller la consideración de la escasez de sus ejemplares. Por lo demás, la primera historia general de la Estética, digna de este nombre, es la de ROBERT ZIMMERMANN, *Geschichte der Æsthetik als philosophischer Wissenschaft*, Viena, 1858. Está dividida en cuatro libros. El primero contiene «la historia de los conceptos filosóficos en torno á lo bello y al arte, desde los griegos hasta la constitución de la Estética como ciencia filosófica en la obra de Baumgarten». El segundo comprende desde Baumgarten hasta la reforma de la Estética á partir de la *Crítica del juicio*. El tercero, desde Kant hasta la Estética del idealismo. El cuarto, desde la aparición de la Estética del idealismo hasta los tiempos del autor (1798-1858). La obra está influída por la concepción herbertiana; es aceptable por la solidez de sus investigaciones y por su lucidez expositiva. La concepción errónea y el desdén hacia todo lo que no sea el movimiento estético greco-latino y alemán, constituyen dos graves defectos. Representa el estado de los estudios estéticos hace cincuenta años.

Menos sólida, más completa, con todas las deficiencias del libro de Zimmermann, es la historia de MAX SCHASLER, *Kritische Geschichte der Æsthetik*, Berlín, 1872, dividida en tres libros que tratan respectivamente de la Estética de la antigüedad, del siglo XVIII y del siglo XIX. Se funda en una concepción hegeliana, por decirlo así. El autor concibe su historia como preparación para la teoría «con objeto de conquistar un principio altísimo para la construcción de un nuevo sistema». Esquematiza el material de los hechos para cada período en tres grados: Estética de la sensación *(Empfindungsurtheil)*; de la inteligencia *(Verstandsurtheil)*, y de la razón *(Vernunfturtheil)*.

La literatura inglesa tiene el libro de BERNARD BOSANQUET, *A history of Æsthetics*, Londres, 1892, sobrio y ordenado trabajo de síntesis, ecléctico, fluctuando entre la Estética del contenido y la Estética de la forma. El autor se equivoca cuando afirma que no ha olvidado «á ningún escritor de primer orden», porque se olvida, no solamente de autores, sino de importantes corrientes de ideas, dando, en general, clara idea de su desconocimiento en lo que á los autores de los pueblos neo-latinos se refiere. Otra historia general de la Estética, en lengua inglesa, puede verse en el primer volumen de la obra de WILLIAM KNIGHT, *The philosophy of Beautiful, being Outlines of the History of Æsthetics*, Londres, Murray, 1895, que consiste, sobre todo, en una amplia bibliografía de extractos y resúmenes de libros antiguos y modernos sobre la materia. En tal sentido, son muy notables los capítulos sobre Holanda, la Gran Bretaña y América (páginas 10-13); el segundo volumen de la obra, publicado en 1898, contiene en el apéndice, págs. 251-281, noticias sobre la Estética en Rusia y en Dinamarca. Trabajo general y reciente es el de GEORGE SAINTSBURY, *A history of criticism and literary taste in Europe from the earliest texts to the present day*, vol. I, Edimburgo y Londres, sobre la crítica clásica y medioeval; el vol. II, la Estética del Renacimiento hasta fines del siglo XVIII, 1902; el vol. III, 1904, la Estética moderna. El autor, buen literato y, como buen literato, ajeno á la filosofía, ha creído que podía excluir de su historia la ciencia estética en sentido estricto «la Estética más transcendental, aquellas ambiciosas teorías de la Belleza y del placer artístico en general, que nobles y fascinadoras como parecen, han resultado muchas veces nebulosas logomaquias», y limitar su estudio á «la alta Retórica y Poética, á la teoría y práctica de la crítica y del gusto literario» (lib. I, cap. 1). ¿Y qué es la alta Retórica y Poética, la teoría de la crítica y del gusto literario más que la Estética? ¿Cómo es posible hacer su historia sin tener para nada en cuenta la Estética metafísica y las

demás manifestaciones en cuya mezcla y movimiento consiste precisamente la Estética? Tal vez la tendencia de Saintsbury le llevaba á una *Historia de la crítica* distinta de la Estética. Pero en realidad no ha hecho ni una cosa ni la otra. Véase la revista *La critica*, II, 1904, págs. 59-63.

Conocemos también, por generosa donación de la Academia húngara de ciencias, la obra de Bela Jánosi, *Az Æsthetika története* (Historia de la Estética), Budapest, 1899-1901, 3 vols. El primero trata de la Estética de los griegos, el segundo desde la Edad Media á Baumgarten, el tercero desde Baumgarten hasta nuestros días. Libro cerrado para nosotros con siete sellos, sobre el cual puede verse alguna indicación en la *Deutsche Litteraturzeitung*, de Berlín (25 Agosto 1900, 12 Julio 1902, 2 Mayo 1903).

En los países latinos, Francia no tiene una historia especial de la Estética. No puede llevar ese nombre la que se contiene en el segundo volumen (págs. 311-570) de la obra de Ch. Levêque, *La science du Beau* París, 1862, que con el nombre de *Examen des principaux systèmes d'Esthétique anciens et modernes*, diserta, en ocho capítulos, sobre las teorías de Platón, de Aristóteles, de Plotino y de S. Agustín, de Hutcheson, André, Baumgarten, Reid, Kant, Schelling y Hegel. España, por el contrario, ofrece el libro de Marcelino Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España* (1), 2.ª edición, Madrid, 1890-1901 (5 vols. subdivididos de distinto modo en la 1.ª ed. 1883 y 1891, y en la segunda) el cual no se limita, como parece indicar el título, á España y á la Estética filosófica, puesto que comprende, como el mismo autor advierte en el prefacio (I, págs. XX-XXI), las disquisiciones metafísicas sobre lo bello, las especulaciones de los místicos sobre la belleza de Dios y sobre el amor, las teorías artísticas de los filósofos, todo lo que hay de estético en los tratados de cada arte, Poéticas, Retóricas, tratados de la Pintura, de la Arquitectura, etc., y finalmente las ideas que han profesado los artistas en torno á su arte. Obra capital en lo que respecta á los escritores españoles, presenta, en la parte general, magníficas disertaciones sobre puntos olvidados en otras historias. Menéndez y Pelayo se inclina al idealismo metafísico; parece también acogerse á las veces en otros sistemas, hasta en las teorías empíricas; la obra se resiente, á nuestro juicio, de la incertidumbre del punto de vista teórico del autor.

En lo que se refiere á Italia, se anuncia desde hace varios años la publicación de un curso que dió en Nápoles Francesco de Sanctis, en 1845,

(1) Compuesto este pliego, llega á mis oídos la grata nueva de que el Sr. Menéndez Pelayo está imprimiendo una nueva edición de este libro, notablemente aumentado y con notables orientaciones críticas.—(*S. R.*)

sobre *La historia de la crítica*, de Aristóteles á Hegel, publicación para fines universitarios, dirigida por el profesor V. Spinazzola. Para la Estética italiana véase: ALFREDO ROLLA, *Storia delle idee estetiche in Italia*, Turín, 1904; cfr. sobre el particular B. CROCE, en *Crítica*, III (1905), páginas 221-31.

Dejamos aparte las referencias y los capítulos históricos que se encuentran en tantos tratados de Estética: especialmente notables son los capítulos que preceden á los libros de Solger, de Hegel y de Schleiermacher. No sabemos que haya nadie intentado, antes que nosotros, una historia general de la Estética, desde el rigoroso punto de vista del principio de la Expresión.

Para la bibliografía estética puede calificarse de completa, para todo el siglo XVIII, la obra de SULZER, *Allgemeine Theorie der schönen Kunste*, 2.ª edición, con las ampliaciones de von Blankenburg, Leipzig, 1792, 4 vols.: se trata de una mina inagotable de noticias. Han recogido muchos materiales para el siglo XIX, CH. MILLS GAYLEY y FRED NEWTON SCOTT, *An introduction to the methods and materials of literary criticism. The bases in Æsthetics and Poetics*, Boston, 1889. Además de Sulzer, ya citado, pueden examinarse los diccionarios estéticos de GRUBER, *Wörterbuch z. Behuf d. Æsth. d. schönen Künste*, Weimar, 1810; de JEITHLES, *Æsthetisches Lexicon*, vol. I, A-K, Viena, 1835; y de HEBENSTREIT, *Encyclopädie d. Æsthetik*, Viena, 1848, 2.ª ed.

En las indicaciones que siguen hemos incluído para utilidad de los estudiosos aun aquellos libros que no nos ha sido posible examinar.

CAPÍTULO I.—El libro más serio, comprensivo y acertado sobre la Estética de la antigüedad nos parece, sin duda alguna, el de ED. MÜLLER, *Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten*, Breslau, 1831-37, 2 vols. Para las investigaciones sobre lo bello nos parece más ceñido, el de JULIUS WALTER, *Die Geschichte der Æsthetik in Alterthum ihren begrifflichen Entwicklung nach*, Leipzig, 1893.—V. también E. EGGER, *Essai sur l'histoire de la Critique chez les grecs*, 2.ª ed. Paris, 1886, el libro 1.º de ZIMMERMANN, los capítulos 2.º á 5.º de BOSANQUET y el vol. I de SAINTSBURY.

Monografías especiales, sobre la Estética de Platón, ARN. RUGE, *Die Platonische Æsthetik*, Halle, 1832; sobre Aristóteles, DÖRING, *Die Kunstlehre des Aristoteles*, Jena, 1876; C. BÉNARD, *L'Esthétique d'Aristote et de ses successeurs*, París, 1890; S. H. BUTCHER, *Aristotle's, Theory of Poetry and fine Art*, 2.ª ed., Londres, 1898; sobre Plotino, É. VACHEROT, *Histoire critique de l'école d'Alexandrie*, París, 1846; E. BRENNING, *Die*

Lehre vom Schönen bei Plotin, im Zusammenhang seines Systems dargestellt, Gottinga, 1864. Sobre la poética de Horacio: A. VIOLA, *L'arte poetica di Orazio nella critica italiana e straniera*, 2 vols., Nápoles, 1901-1907.

Para historia de la psicología antigua, H. SIEBECK, *Geschichte der Psychologie*, 1880; A. E. CHAIGNET, *Histoire de la Psychologie des grecs*, Paris, 1887; L. AMBROSI, *La Psicologia dell'immaginazione nella Storia della filosofia*, Roma, 1898. Para la historia de la filosofía del lenguaje: H. STEINTHAL, *Geschichte der Sprachwissenschaft bei den Griechen und Römern mit besonderer Rücksicht auf die Logik*, 2.ª ed., Berlín, 1890-91, 2 vols.

CAPÍTULO II.—Para las ideas estéticas de San Agustín y de los primeros escritores cristianos, v. MENÉNDEZ Y PELAYO, obra citada, págs. 193-266; para las de Santo Tomás de Aquino: L. TAPARELLI, *Delle ragioni del bello secondo la dottrina di S. Tommaso d'Aquino* (en la *Civiltà cattolica*, a. 1859-1860); P. VALLET, *L'idée du Beau dans la philosophie de Saint Thomas d'Aquin*, 1883; M. DE WULF, *Études historiques sur l'Esthétique de St. Thomas*, Lovaina, 1896.

Para las doctrinas literarias de la Edad Media: D. COMPARETTI, *Virgilio nel Medio Evo*, 2.ª ed., Florencia, 1896, vol. I, y G. SAINTSBURY, ob. citada, vol. I, págs. 369-486. Para el primitivo Renacimiento, K. VOSSLER *Poetische Theorien in d. italien. Frührenaissance*, Berlín, 1900. Para la Poética del pleno Renacimiento, J. E. SPINGARN, *A history of literary criticism in the Renaissance, with special reference to the influence of Italy*, New-York, 1899 (trad. ital., Bari, 1905), Cfr. F. DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, Napoli, 1870-1871 (3.ª ed. 1879).

Para las tradiciones de las ideas platónicas y neoplatónicas en la Edad Media y en el Renacimiento, más ampliamente y mejor que todos, MENÉNDEZ Y PELAYO, ob. cit., tomo I, vol. II y tomo II. Para los tratados italianos de lo bello y del amor, MICHELE ROSI, *Saggi sui trattati d'amore del Cinquecento*, Recanati, 1889 y F. FLAMINI, *Il Cinquecento*, Milano, Vallardi, s. a., c. 4, págs. 373-381. Sobre Tasso, ALFREDO GIANNINI, *Il Minturno di T. Tasso*, Ariano, 1899 y cfr. E. PROTO en *Rassegna crit. di letteratura ital.*, VI (Napoli, 1901), págs. 127-145. Sobre León Hebreo, EDM. SOLMI, *Benedetto Spinoza e L. E., studio su una fonte italiana dimenticata dello spinozismo*, Módena, 1903; cfr. G. GENTILE en *Critica*, II, páginas 313-319.

Sobre G. C. Scaligero, EUG. LINTILHAC, *Un coup d'État dans la république des lettres: Jules César Scaliger, fondateur du classicisme cent ans avant Boileau* (en la *Nouvelle Revue*, 1890, t. LXIV, págs. 333-346,

528-547); sobre Fracastoro, GIUSSEPE ROSSI, *Girolamo Fracastoro in relazione all'aristotelismo e alla scienza nel Rinascimento*, Pisa, 1893; sobre Castelvetro, ANT. FUSCO, *La poetica di Ludovico Castelvetro*, Napoli, 1904; sobre Patricio, ODONE ZENATTI, *Fr. Patrizio, Orazio, Ariosto e Torquato Tasso*, etc. (Verona, Per nozze Morpurgo-Franchetti, s. a.).

CAPÍTULO III.—Para este período de fermentación: H. VON, STEIN, *Die Entstehung der neueren Æsthetik*, Sttugart 1886; K. BORINSKI, *Die Poetik der Renaissance und die Anfänge der litterarischen Kritik in Deutschland*, Berlín, 1886, esp. cap. último; del mismo autor, *Baltasar Gracian u. die Hofliteratur in Deutschland*, Halle a. S. 1894; B. CROCE, *I trattatisti italiani del Concettismo e B Gracian (Problemi di Estetica*, Napoli, 1909); *Elisabethan critical essays*, edited with an introduction by G. GREGORY SMITH, Oxford, 1904, 2 vols.; *Critical essays of the seventeenth Century*, edited by J. E. SPINGARN, Oxford, 1908, 2 vols.; LEONE DONATI, *J. J. Bodmer und die italienische Litteratur* (en el vol. *J. J. Bodmer Denkschrift z. CC. Geburtstag*, Zurich, 1900; págs. 241-312).

Para BACON, K. FISCHER, *Franz Baco von Verulam* Leipzig, 1856 (segunda edic. 1875) c. 7; P. JACQUINET, *Fr. Baconis in re litteraria indicia*. París, 1863; para Gravina, EM. REICH, *G. V. Gravina als Æsthetiker* vol. de la Acad. de Viena, vol. CXX, 1890); B. CROCE, *Di alcuni giudizî, sul Gravina Considerato come estetico*, Florencia, 1901 (en *Miscellanea d'Ancona* págs. 456-464). Para Du Bos, MOREL, *Étude sur l'abbé Du Bos*, París, 1849; P. PETENT, *J. D. Dubos*, Tramelan 1902; para Bouhours, DONCIEUX, *Un jésuite homme des lettres au XVIIe siècle*, París, 1886; sobre la polémica Bouhours-Orsi, F. FOFFANO, *Una polemica nel Settecento*, en *Ricerche letterarie*, Livorno, 1897, págs. 313-332; A. BOELI, *Una contessa letteraria franco-italiana nel secolo XVIII*, Palermo, 1900 (cfr. *Giornali storico della lett. ital.*, XXXVI, págs. 255-256); B. CROCE, *Varietà di storia dell'Estetica* 55 §§ 1-2 en *Rass. crit. lett. ital.* cit., VI, 1901, págs. 115-126.

CAPÍTULO IV.—Sobre el cartesianismo en la literatura, É. KRANTZ, *L'Esthétique de Descartes étudiée dans les rapports de la doctrine cartésienne avec la littérature classique française au XVIIIe siècle*, París, 1882, véase el cap. sobre André, págs. 311-341, y la introd. de V. COUSIN á las *Œuvres philosophiques du p. André*, París, 1843. Sobre Boileau, BORINSKI, *Poetik d. Renaiss.* c. 6, págs. 314-329; F. BRUNETIÉRE, *L'Esthétique de B.* en la *Rev. d. deux mondes*, 1.º Junio 1899.

Sobre los estéticos intelectualistas ingleses, ZIMMERMANN, ob. cit., pági-

nas 273-301 y Von Stein, ob. cit., págs. 185-216. Sobre Shaftesbury y Hutcheson, especialmente Guid. Spicker, *Die Philosophie d. Grafen v. Shaftesbury*, Friburgo, 1872. P. IV, sobre el arte y la literatura, págs. 196-233, Th. Fowler, *S. and Hutcheson*, Londres, 1882; Will. Robert Scott, *Francis Hutcheson, his life, teaching and position in the history of philosophy*, Cambridge, 1900.

Sobre Leibnitz, sobre Baumgarten y sus contemporáneos los escritores alemanes, Th. W. Danzel *Gottsched und seine Zeit*, 2.ª ed. Leipzig, 1855; H. G. Meyer, *Leibnitz u. Baumgarten als Begründer der dtschen Æsthetik*. Inauguraldisertation, Halle, 1874, Joh. Schmidt, *L. u. B.*, id: 1875; Em. Grucker. *Histoire des doctrines littéraires et esthétiques en Alemagne*, Paris, 1883; Fr. Braitmaier, *Geschichte der poetischen Theorie und Kritik von den Diskursen der Maler bis auf Lessing*, Frauenfeld, 1888-1889. En este libro, la primera parte trata de los principios de la Poética y de la Crítica en Alemania, consideradas en su relación con las doctrinas clásicas, francesas é inglesa; la segunda, de las tentativas de una Estética filosófica y de una teoría poética sobre la base de la psicología de Leibnitz y Wolf, tratándose largamente de Baumgarten. Véanse las dos disertaciones de Raabe, *A. G. Baumgarten, Æstheticæ in disciplinæ formam parens et auctor* y Prieger, *Anregung u. metaphysische Grundlage d. Æsth. von A. G. Baumgarten*, 1875 (v. vol. II, pág. 2).

Capítulo V.—Para Vico, dejando á un lado las monografías generales, como las de Ferrari, Cantoni, Werner, Flint y el material recogido en el vol. *Opinioni e giudizî di alcuni illustri italiani e stranieri sull'opera di G. B. Vico* (Napoli, 1863), recordemos las lecciones sobre la *Scienza nuova*, considerada como filosofía del espíritu en B. Spaventa *Prolusione e introduzione alle lezioni di filosofia*, Napoli, 1862, págs. 83-102, que es lo mejor que se ha escrito, bajo este respecto, sobre la filosofía de Vico; v. del mismo autor, *Scritti filosofici*, ed. Gentile, Napoli, 1900, págs. 138-144, 303-305. B. Croce reúne la bibliografía sobre Vico en *Bibliografía vichiana*, Napoli, 1904 (extr. de los *Atti dell'Accademia Pontiana*, vol. XXXIV y *Supplemento*, id. 1907 (*Atti* cit. vol. XXXVII).

Sobre Vico como estético, B. Zumbini, *Sopra alcuni principî di critica letteraria di G. B. Vico* (reimp. en *Studî di letter. ital.* Florencia, 1894, páginas 257-268), insuficiente; B. Croce, *G. B. Vico primo scopritore della scienza estetica*, Napoli, 1901 (ext. de la rev. *Flegrea*, Abril, 1901, ref. en el presente vol. como ya hemos advertido), v. también G. Gentile, en *Rass. crit. della lett. ital.* cit. VI, págs. 254-265; E. Bertana, en *Giorn*

stor. lett. ital., XXXVIII, págs. 449-451; A. MARTINAZZOLI, *Intorno alle dottrine vichiane di ragion poetica*, en *Rivista di filos. e scienze affini*, Bologna, Julio, 1902 y rep. de B. CROCE, id. Agosto; G. ROSSI, *Il pensiero di G. B. Vico intorno alla natura della lingua e all'ufficio delle lettere*, Salerno, 1901. De la importancia de Vico en Estética había ya disertado C. MARINI, *G. B. Vico al cospetto del secolo* XIX, Napoli, 1852, c. 7, § 10. Sobre la influencia de Vico, v. B. CROCE, *Per la storia della Critica e Storiografia letteraria*, Napoli, 1903 (en *Atti d. Acc. Pont*, vol. XXXIII), págs. 7-8, 26-28, y G. A. BORGESE, *Storia della Critica romantica in Italia*, Napoli, 1905, passim.

CAPÍTULO VI.—Sobre las doctrinas literarias de Conti, G. BROGNOLIGO, *L'opera letteraria di A. Conti* en *Arch. veneto*, 1894, vol. I, págs. 152-209; sobre Cesarotti, VITT. ALEMANNI, *Un filosofo delle lettere*, vol. I, Torino, 1894; sobre Pagano, B. CROCE, *Varietà di storia dell'Estetica* § 3, *Di alcuni estetici italiani della seconda metà del secolo* XVIII, en *Ras. crit.* citada, VII, 1902, págs. 1-17.

Sobre los estéticos alemanes, además de las citadas historias generales, R. SOMMER, *Grundzüge einer Geschichte der dtschen Psychologie u. Æsthetik von Wolff-Baumgartem bis Kant-Schiller*, Würzburg, 1892. Muy inferior, M. DESSOIR, *Geschichte d. neueren dtschen Psychologie*, 2.ª ed., Berlín, 1897 (publica únicamente la 1.ª parte, que llega á Kant exclusive).

Sobre Sulzer, BRAITMAIER, ob. cit., II, págs. 55-71; sobre Mendelssohn, ídem, págs. 72-279; sobre Elías Schlegel, ob. cit., I, págs. 249 y siguientes. Sobre Mendelssohn, v. también TH. WILH. DANZEL, *Gesammelte Aufsätze*, ed. Jahn, Leipzig, 1855, págs. 85-98; KANNEGIESSER, *Stellung Mendelssohns in d. Gesch. d. Æsth.*, 1868. Sobre Riedel, K. F. WIZE, *F. J. Riedel u. seine Æsthetik*, diss., Berlín, 1907. Sobre Herder, CH. JORET, *Herder et la reinaissance littéraire en Allemagne au* XVIII *siècle*, París, 1875; R. HAYM, *Herder nach seinem Leben u. seinen Werken*, 2 vols., Berlín, 1880; C. JACOBI, *H.s u. Kants Æsth.*, Leipzig, 1907. Para la historia de la Lingüística, TH. BENFEY, *Geschichte d. Sprachwissenschaft in Deutschland*, Munich, 1869, int.; H. STEINTHAL, *Der Ursprung der Sprache im Zusammenhange mit d. letzen Fragen alles Wissens*, Eine Darstellung, Kritik und Fortenwicklung der vorzüglichsten, Ansichten, 4.ª ed., Berlín, 1888.

CAPÍTULO VII.—Sobre Batteux, E. v. DANCKELMANN, *Charles Batteux, sein Leben u. sein Æstheticher Lehrgebäude*, Rostock, 1902. Sobre Hogarth, Burke y Home, cfr. ZIMMERMANN, ob. cit., págs. 223-273 y BOSAN-

QUET, ob. cit., págs. 202-210. Sobre Home especialmente, J. WOHLGEMUTH, *H. Homes Æsthetik*, Rostoch 1894; W. NEUMANN, *Die Bedeutung Homes für d. Æsthetik, u. sein Einfluss. auf. d. dtschen Æsthetick*, Halle, 1894. Sobre Hemsterhuis, ÉM. GRUCKER, *François H., sa vie et ses œuvres*, París, 1866.

Sobre Winckelmann, GOETHE, *Winckelmann u. sein Jahrhundert*, 1805 (en *Werke*, ed. Goedeke, vol. XXXI); C. JUSTI, *W. u. seine Zeitgenossen*, 2.ª ed., Leipzig, 1898. Una crítica de la teoría de Winckelmann puede verse en H. HETTNER, *Revue moderne* de 1866. Sobre Mengs, ZIMMERMANN, obra citada, 338-355. Sobre Lessing, TH. WILH. DANZEL, *G. E. Lessing, sein Leben und seine Werke*, Leipzig, 1849-1853; KUNO FISCHER, *Lessing als Reformator d. dtschen Literatur*, Stugart, 1881; ÉM. GRUCKER, *Lessing*, París, 1891; ERICH. SCHMIDT, *Lessing*, 2.ª ed., Berlín, 1899; K. BORINSKI, *Lessing*, Berlín, 1900.

Sobre Spalletti, B. CROCE, *Var.* cit. § 3; sobre E. Meier, Hirth y Goethe DANZEL, *Goethe und die Weimarsche Kunstfreunde in ihrem Verhältniss z. Winckelmann*, en *Gessamm. Aufs*, págs. 118-145. Sobre la Estética de Goethe especialmente, WILH. BODE, *Goethes Æsthetik*, Berlín, 1901.

CAPÍTULO VIII.—Sobre la Estética de Kant hay muchísimas exposiciones y críticas aun en italiano; v. por ej. O. COLECCHI, *Questioni filosofiche*, Napoli, 1843, vol. III; C. CANTONI, *E. Kant*, Milano, 1884, vol. III. En alemán especialmente H. COHEN, *Kants Begründung der Æsthetik*; Berlín, 1889; también es notable el capítulo de SOMMER, ob. cit., págs. 337-352. V. VÍCTOR BASCH, *Essai critique sur l'Esthétique de Kant*, París, 1896. Cfr., á prop. de una trad. de la *Kr. d. Urth.*, B. CROCE, en *Critica*, V (1907) págs. 160-164.

Para las lecciones de Kant y los precedentes históricos de la *Crítica del juicio* (fuera de las disertaciones de H. FALCKENHEIM, *Die Entstehung der kantischen Æsthetik*, Heidelberg, 1890 y de RICH. GRUNDMANN, *Die Entwickl. d. Æsth Kants*, Leipzig, 1893) OTTO SCHLAPP, *Kant's Lehre vom Genie und die Entstehung d. Kritik d. Urtheilskraft*, Gottinga, 1901.

CAPÍTULO IX.—Para todo este período, además de las historias generales citadas, que tratan de él con amplitud, v. TH. WILH. DANZEL, *Ueber den gegenwärtigen Zustand d. Philosophie d. Kunst u. ihre nächste Aufgabe* (en la rev. *Zeitschr. f. Phil.* de Fichte de 1844-1845 y reimp. en *Gesammelte Aufsätze* págs. 1-84): trata de Kant, de Schiller, de Fichte, de Schelling, de Hegel y más especialmente de Solger, págs. 51-84.—HERM. LOTZE, *Geschichte der Æsthetik in Deutschland*, Munich, 1868 (en la colec-

ción de la Historia de las ciencias en Alemania, publicada por la Real Academia de Ciencias de Munich-Baviera): el primer libro, historia de los puntos de vista generales desde Baumgarten á los herbartianos; el segundo, historia de los singulares conceptos estéticos fundamentales; el tercero contiene á la historia de la teoría de las artes. Ed. v. Hartmann, *Die deutsche Æsthetik s. Kant* (1.ª parte histórico-crítica de la Estética), Berlín, 1886, dividida en dos libros. El primero trata de la doctrina de los principios estéticos, y después de una introducción sobre la fundación de la Estética filosófica por Kant, trata de la Estética del contenido, subdividida en la del idealismo abstracto (Schelling, Schopenhauer, Solger, Krause, Weisse, Lotze) y en la del idealismo concreto (Hegel, Trahndorff, Schleiermacher, Deutinger, Oersted, Vischer, Zeising, Carriere, Schasler), de la Estética del sentimiento (Kirchmann, Wiener, Horwicz), de la Estética de la forma, subdividida en formalismo abstracto (Herbart, Zimmermann), y formalismo concreto (Köstlin, Siebeck). El segundo libro se refiere á los problemas especiales más importantes.

Sobre la Estética de Schiller especialmente, entre otras muchas monografías, Danzel, *Schillers Briefwechsel mit Körner*, *Ges. Aufs.*, págs. 227-244; G. Zimmermann, *Versuch einer schillerschen Æsthetik*, Leipzig, 1889; F. Montargis, *L'Esthétique de Schiller*, París, 1890; el cap. de Sommer, ob. cit., págs. 365-432; V. Basch, *La poétique de Schiller*, París, 1901.

Sobre la Estética del romanticismo, R. Haym, *Die romantische Schule*, Ein Beitrag z. Geschichte d. dtschen Geistes, Berlín, 1870 (cfr. sobre Tieck, lib. I; sobre Novalis, libro III; sobre la crítica de los dos Schlegel, l. II y l. III, c. 5); N. M. Pichtos, *Die Æsthetick Aug. W. v. Schlegel in ihrer geschichtlichen Entwickelung*, Berlín, 1893. Sobre la Estética de Fichte, G. Tempel, *Fichtes Stellung zur Kunst*, Metz, 1901.

Sobre la de Hegel, Danzel, *Ueber d. Æsthetik der hegelschen Philosophie*, Hamburgo, 1844; R. Haym, *Hegel u. seine Zeit*, Berlín, 1857, páginas 433-443; J. S. Kedney, *Hegels Æsthetics. A critical exposition*, Chicago, 1885; Kuno Fischer, *Hegels Leben u. Werke*, Heidelberg, 1898-1901, caps. 38-42, págs. 811-947; J. Kohn, *Hegels Æsthetik*, en la *Zeitschrift für Philosophie*, 1902, vol. 120, cuaderno II. V. también B. Croce, *Ciò che è vivo e ciò che è morto della filosofia di Hegel*, Bari, 1907, cap. 6.

Capítulo X.—Para la Estética de Schopenhauer, Fr. Sommerlad, *Darstellung u. Kritik. d. æsth. Grundanschauungen Schop.s*, dis. Giessen, 1895; Ed. v. Mayer, *Schop.s Æsthetik u. ihr Verhältniss z. d. æsth. Lhren Kants u. Schellings*, Halle, 1897; Ett. Zoccoli, *L'Estetica di A. Sch.:*

propedeutica all'Estetica wagneriana, Milano, 1901; G. CHIALVO, *L'Estetica di A. Schopen.*, saggio explicativo-critico, Roma, 1905.

Para la Estética de Herbart, prescindiendo de ZIMMERMANN, ob. cit., páginas 754-804, O. HOSTINSKY, *Herbarts Æsthetik in ihrer grundlegenden Theilen quellenmässig dargestellt u. erläutert*, Hamburgo, Leipzig, 1891.

CAPÍTULO XI.—Para la Estética de Schleiermacher, ZIMMERMANN, 609-634 y VON HARTMANN, págs. 156-169.

CAPÍTULO XII.—Para la historia de las doctrinas sobre el lenguaje, además de BENFEY, ob. cit., introd., v. MASSIM. L. LOEWE, *Historiæ criticæ grammatices universalis seu philosophicæ lineamenta*, Dresde, 1839; A F. POTT, *W. v. Humboldt und die Sprachwissenschaft*, int. á la reimp. de la obra *Werschiedenheit d. menschl. Sprachbaues* (2.ª ed., Berlin, 1880, vol. I).

Sobre Humboldt, STEINTHAL, *Der Ursprung der Sprache*, págs. 59-81 y la introd. cit. de POTT, *Wilh. v. Humboldt u. die Sprachwissenschaft*.

CAPÍTULO XIII.—Para este período, muy extensamente, VON HARTMANN, ob. cit., l. I. Más sumariamente, MENÉNDEZ Y PELAYO, t. IV (1.ª ed.), vol. I, caps. 6-8.

Para la doctrina de las Modificaciones de lo bello, ZIMMERMANN, ob. cit., págs. 715-744; SCHASLER, ob. cit., §§ 517-546; BOSANQUET, ob. cit., cap. 14, págs. 393-440; y más detalladamente, VON HARTMANN, l. II, parte 1.ª, páginas 363-461.

Para la historia de lo Sublime, F. UNRUH, *Der Begriff des Erhabenen seit Kant*, Königsberg, 1898. Sobre el humorismo, cfr. B. CROCE, *Dei varî significati della parola Umorismo e del suo uso nella critica letteraria*, en el *Journal of comparative Literature* New-York, 1903, núm. III; F. BALDENSPERGER, *Les définitions de l'humour* en *Études d'histoire littéraire*, París, 1907; para el concepto de lo gracioso, F. TORRACA, *La grazia secondo il Castiglione e secondo lo Spencer*; MORANDI, *Ant. della crit. lett. ital.*, 2.ª ed. Città di Castello, 1885, págs. 440-444; F. BRAITMAIER, ob. cit., II, págs. 166-167.

CAPÍTULO XIV.—Para la historia de la Estética francesa en el siglo XIX, la mejor exposición es la de MENÉNDEZ Y PELAYO, t. III, v. II, caps. 3-9; íd. caps. 1-2, sobre los estéticos ingleses.

Para los estéticos italianos de la primera mitad del siglo XIX, KARL WERNER, *Idealistische Theorien des Schönen in d. italienischen Philoso-*

phie des neunzehnten Jahrhunderts (de los Actos de la I. R. Acad. de Viena). Sobre Rosmini en particular, P. Bellezza, *Antonio Rosmini e la grande questione letteraria del secolo* XIX (en la col. *Per Antonio Rosmini nel primo centenario*, Milán, 1897, vol. I, págs. 364-385). Sobre Gioberti, Ad. Faggi, *Vinc. Gioberti esteta e letterato*, Palermo, 1901 (de las Actas de la R. Acad. de Palermo, s. III, vol. VI). Sobre Delfico, G. Gentile, *Dal Genovesi al Galluppi*, Napoli, 1903, cap. II. Sobre Leopardi, E. Bertana, en *Giorn. stor. lett. ital.* XLI, págs. 193-283; R. Giani, *L'Estetica nei pensieri di Giacomo Leopardi*, Torino, 1904 (cfr. G. Gentile, *Crítica*, II, págs. 144-147). V. el libro cit. de A. Rolla y Croce, cit. (págs. 227-231) donde hay un catálogo de libros italianos de Estética del siglo XIX.

Sobre las teorías de los románticos italianos, F. de Sanctis, *La Poetica del Manzoni*, en *Scritti varî*, ed. Croce, I, págs. 23-45 y del mismo autor *La letteratura italiana nel secolo* XIX, ed. Croce, Napoli, 1897; sobre Tommaseo, págs. 233-243; sobre Cantú, págs. 244-273; sobre Berchet, págs. 479-493; sobre Mazzini, págs. 424-441. Sobre Mazzini especialmente, F. Ricifari *Concetto dell'arte e della critica letteraria nella mente di G. Mazzini*, Catania, 1896. Para todos, G. A. Borgese, *Storia della critica romantica in Italia*.

Capítulo XV.—Para la vida de De Sanctis y para la bibliografía de sus obras, *Scritti varî*, ed. Croce, II, págs. 267-308 y el vol. *In memoria di Francesco De Sanctis*, a cura di Mandalari, Napoli, 1884.

Sobre De Sanctis como crítico literario, P. Villari, *Commemorazione* y A. C. de Meis, en el vol. cit. *In memoria;* Marc Monnier, en la *Revue de deux mondes*, 1 Abril 1884; Pio Ferrieri, *Fr. d. S. e la critica letteraria*, Milano, 1888; B. Croce, *La critica letteraria*, Roma, 1896, c. 5., *Fr. de S. e i suoi critici recenti* (en *Atti de la Accad. Pontan.*, vol. XXVIII, reimp. en *Scritti varî*, apend. II, págs. 309-352) y los prefacios á las obras cit.; *La lett. ital. nel secolo* XIX, y *Scritti varî; De Sanctis e Schopenhauer*, en *Atti della Pontaniana;* E. Cocchia, *Il pensiero critico de Fr. de S. nell'arte e nella politica*, Napoli, 1899: G. A. Borgese, ob. cit., cap. últ. y passim.

Capítulo XVI.—Sobre la última fase de la Estética metafísica G. Neudecker, *Studien z. Geschichte d. dtschen Æsthetik s. Kant*, Würzburg, 1878, que expone y critica en particular Vischer (autocrítica), Zimmermann, Lotze, Köstlin, Siebeck, Fechner y Deutinger. Sobre Zimmermann, von Hartmann, ob. cit., págs. 267-304; cfr. Bonatelli en *Nuova Antologia*, Octubre, 1867. Sobre Lotze, Fritz Kogel, *Lotzes Æesthetik*, Gottin-

ga, 1886 y A. MATRAGRIN, *Essai sur l'Esthétique de Lotze*, París, 1901. Sobre Köstlin, VON HARTMANN, págs. 304-317. Sobre Schasler, el mismo, págs. 248-252 y BOSANQUET, págs. 414-424. Sobre Hartmann, AD. FAGGI, *Ed. H. e l'Estetica tedesca*, Firenze, 1895. Sobre Vischer, M. DIEZ, *Friedrich Vischer u. d. æsth. Formalismus*, Stugart, 1889.

Sobre estéticos franceses é ingleses, además de MENÉNDEZ Y PELAYO, l. c., para Ruskin, J. MILSAND, *L'Esthétique anglaise, étude sur J. Ruskin*, París, 1864 y R. DE LA SIZERANNE, *Ruskin et la religion de la Beauté*, 3.ª ed., París, 1898; cfr. parte III. Sobre Fornari, V. IMBRIANI, *Vito Fornari estetico* (reimp. en *Studî letterarî e bizzarrie satiriche*, ed. Croce, Bari, 1907). Sobre Tari, NIC. GALLO, *Antonio Tari*, estudio crítico, Palermo, 1884.

CAPÍTULO XVII.—Para la Estética positivista, MENÉNDEZ Y PELAYO, obra citada, IV (primera edición), vol. II, págs. 120-136, 326-369 y N. GALLO, *La scienza dell'arte*, Torino. 1887, caps. 6-8. págs. 162-216.

CAPÍTULO XVIII.—Sobre Kirchmann, VON HARTMANN, págs. 253-265. Sobre algunos estéticos alemanes recientes, cfr. HUGO SPITZER, *Kritische Studien z. Æsthetik der Gegenwart*, Leipzig, 1897. Sobre Nietzsche, E. G. ZOCCOLI, *Fed. Nietzsche*, Módena, 1898, págs. 268-344. JUL. ZEITLER, *Nietzsches Æsthetik*, Leipzig, 1900. Sobre Flaubert, A. FUSCO, *La teoria dell'arte in Gustavo Flaubert*, Napoli, 1907; cfr. *Critica*, VI (1908), págs. 125-134. Sobre libros de Estética publicados en los diez años últimos del siglo XIX, LUC. ARRÉAT, *Dix années de philosophie, 1891-1900*, París, 1901, págs. 74-116. Una referencia á la Estética alemana contemporánea, puede verse en la obra de K. GROOS, *Die Philosophie im Beginn des XX Jahrh.*, editada por W. Windelband, Heidelberg, 1904-1905. Para los libros de Estética de los últimos años v. la revista *La Critica*, dirigida por B. Croce, Nápoles, I-VI (1903-1908) que se publica actualmente (1). Desde 1906 se publica en Stugart (ed. F. Enke) una *Zeitschrift für Æsthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, bajo la dirección de Max Dessoir. (Vol. I-III).

CAPÍTULO XIX.—Es general, en las historias de la Estética, que se descuide ó se presente erróneamente la historia de los problemas particulares. Véanse los embarazos de ED. MÜLLER, *Gesch.* cit. II, pref. págs. VI-VII,

(1) En *La Lectura* he traducido alguna vez artículos y ensayos de esta importante revista. Recientemente, un estudio sobre *La Fortuna de Carducci en España*.—(N. del T.)

para relaciones al tratado histórico de la Retórica con el de la Poética. Otros agregan la Retórica á las artes especiales ó á la técnica artística; otros llaman problemas especiales á las modificaciones de la Belleza y de la Belleza de Naturaleza (en sentido metafísico); otros hablan de las cuestiones sobre los géneros ó sobre la clasificación de las artes así como incidentalmente y sin indicar la relación que tienen con el problema estético principal.

§ 1. Sobre la historia de la Retórica en sentido antiguo, RICH. VOLKMANN, *Die Rethorik der Griechen und Römer in systematischer Uebersicht dargestellt*, 2.ª ed., Leipzig, 1885, de importancia capital; A. ED. CHAIGNET, *La Réthorique et son histoire*, París, 1888, obra rica de noticias, pero desordenada y con el preconcepto de que la Retórica es todavía un cuerpo justificable de ciencia. Especiales, CH. BENOIST, *Essai historique sur les premiers manuelis d'invention oratoire, jusqu'à Aristote*, París, 1846; GEORG THIELE, *Hermagoras, Ein Beitrag z. Geschichte d. Rethorik*, Strasburgo, 1893. Hace falta una historia de la Retórica en los tiempos modernos. Para las críticas de Vives y de otros españoles, MENÉNDEZ Y PELAYO, ob. cit. III, págs. 211-300 (2.ª ed.). Para Patrizio, B. CROCE, *F. Patrizio e la critica della Rettorica antica*, en el vol. *Studi* en honor de A. Graf, Bergamo, 1903.

Para la Retórica como teoría de la forma literaria en la antigüedad, VOLKMANN, ob. cit., págs. 393-566; CHAIGNET, ob. cit., págs. 413-539; EGGER, passim, y SAINTSBURY, lib. I y II. V. PAUL REYNAUD, *La Réthorique sanskrite exposée dans son développement historique et ses rapports avec la Rhétorique classique*, París, 1884. Para la Edad Media, COMPARETTI, *Virgilio nel Medioevo*, vol. I y SAINTSBURY, libro III. También falta una historia de la Retórica en este sentido, es decir, de sus vicisitudes en los tiempos modernos. Sobre su última forma, es decir, sobre la teoría de Gröber, B. CROCE, *Di alcuni principî di sintassi e stilistica psicologiche del Gröber*, en *Atti dell'Accad. Pont.*, vol. XXIX, 1899; K. VOSSLER, en *Literaturblatt für germ. u. roman. Philologie*, 1900, número I; B. CROCE, *Le categorie rettoriche e il prof. Gröber* (1), en *Flegrea*, Abril, 1900; cfr. VOSSLER, *Positivismo e idealismo nella scienza del linguaggio*, trad. ital., Bari, 1908, págs. 48-61. Referencias muy incompletas sobre la historia del concepto de metáfora en A. BIESE, *Philosophie d. Metaphorischen*, Hamburgo-Leipzig, 1893, págs. 1-16, que tiene, sin embargo, el mérito de haberse dado cuenta de la importancia de las ideas de Vico sobre el particular.

---

(1) V. *I problemi di Estetica*, cit.—(N. del T.)

§ 2. Para la historia de los géneros literarios en la antigüedad, las ob. cit. de MÜLLER, EGGER, SAINTSBURY y la copiosa literatura sobre la Poética aristotélica. Para la Poética sanscrita, v. SYLVAIM LEVI, *Le théâtre indien*, Paris, 1890, especialmente págs. 11-152. Para la Poética medioeval, MARI, *I trattati medievali di ritmica latina*, Milano, 1899 y la reciente del mismo autor, *Poetica magistri Johannis Anglici*, 1901.

Para la historia de los géneros en el Renacimiento, esp. SPINGARN, obra citada, P. I, c. 3-4; P. II, c. 2; P. III, c. 3, y MENÉNDEZ PELAYO, BORINSKI y SAINTSBURY, vol. II, passim.

Más especialmente, sobre Pedro Aretino, DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, II, págs. 122-144; A. GRAF, *Attraverso il Cinquecento*, Torino 1888, págs. 87-167; K. VOSSLER, *P. A.'s künstlerisches Bekenntniss*, Heidelberg, 1901; sobre Guarini, V. ROSSI, *B. Guarini e il Pastor Fido*, Torino, 1886, págs. 238-250; Sobre Scaligero, LINTILHAC, *Un coup d'État*, cit; sobre las tres unidades, L. MORANDI, *Baretti contro Voltaire*, 2.ª ed., Città di Castello. 1884: BREITINGER, *Les unités d'Aristote avant le Cid de Corneille*, 2.ª ed., Ginebra-Basilea, 1895; J. EBNER, *Beitrag z. einer Geschichte d. dramatischen Einheiten in Italien*, Munich, 1898; sobre las polémicas españolas en torno á la comedia, los escritos de A. MOREL FATIO, sobre los defensores de la Comedia y sobre el *Arte nuevo* en *Bulletin hispanique* de Burdeos, vols. III y IV; sobre las teorías dramáticas, ARNAUD, *Les théories dramatiques au XVIIe siècle*, *Étude sur la vie et les œuvres de l'abbé D'Aubignac*, Paris, 1888; PAUL DUPONT, *Un poète philosophe au commencement du XVIIIe siècle*, *Houdar de la Motte*, París, 1898; ALFREDO GALLETTI, *Le teorie drammatiche e la tragedia in Italia nel secolo XVIII*, parte 1.ª (1700-1750), Cremona, 1901; sobre la historia de la poética francesa, F. BRUNETIÈRE *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, Paris, 1890, t. I, intr. *L'évolution de la critique depuis la Renaissance jusqu'à nos jours*; sobre la inglesa, PAUL HAMELIUS, *Die Kritik in. d. engl. Literatur des 17 u. 18 Jahrh.*, Leipzig, 1897 y el denso capítulo en GAYLEY-SCOTT, ob. cit., págs. 383-422, ensayo de un libro sobre el tema. Para el período Romántico, A. MICHIELS, *Histoire des idées littéraires en France au XIXe siècle, et de leurs origines dans les siècles antérieurs*, 4.ª ed., París, 1863; para Italia, BORGESE, ob. cit.

§ 3. Para la historia inicial de la distinción y clasificación de las artes, v. la lit. cit. sobre Lessing y el *Laocoonte* con las notas de Blümner. Para la historia subsiguiente, H. LOTZE, *Geschichte*, cit. libro III; MAX SCHASLER, *Das System der Künste auf einem neuen im Wesen der Künst begründeten Gliederungsprincip*, 2.ª ed., Leipzig-Berlín, 1881, introd.;

Ed. von Hartmann, *Deutsche Esth. s. Kant*, libro II, parte II, especialmente págs. 524-580; V. Basch, *Essai sur l'Esth. de Kant*, págs. 483-496.

§ 4. Para la doctrina de los estilos en la antigüedad véase Volkmann, ob. cit., págs. 532-566. La historia de la gramática y de las partes del discurso se ha discutido con amplitud, en lo que se refiere á la antigüedad greco-romana, en las obras de Laur. Lersch, *Die Sprachphilosophie der Alten*, Bonn, 1838-1841 y mejor todavía, Steinthal, *Geschichte* cit., II. Sobre Apollonio Discolo, cfr. Egger, *Apollon Dyscole*, París, 1854. Para la historia de la Gramática en la Edad Media, Ch. Thurot, *Extraits de divers manuscrits latins pour servir à l'histoire des doctrines grammaticales au Moyen âge*, París, 1869. Para los tiempos modernos, C. Trabalza, *Storia della Grammatica italiana*, Milano, 1908. Para la historia de la Crítica, v. los libros cit. en el § 2 y B. Croce, *Per la storia della Critica e della Storiografia literaria* (1), que contiene ejemplos relativos á Italia, y para las teorías de la reciente crítica francesa, E. Hennequin, *La critique scientifique*, París, 1888 y E. Tissot, *Les évolutions de la critique française*, París, 1890. En torno al concepto de «romanticismo», G. Muoni, *Note per una Poetica storica del Romanticismo*, Milano, 1906, cfr. B. Croce, *Le definizioni del Romanticismo*, en *Crítica*, IV, págs. 241-245.

(1) V. lib. cit.—*(N. del T.)*

REPERTORIO

DE AUTORES CITADOS EN LA «HISTORIA»

POST-SCRIPTUM

El lector notará, acaso, ciertas erratas puramente materiales que se echan de ver en los principios de la primera parte—*Teoría*—de este volumen; no me culpe de ellas. Una enfermedad me tuvo alejado de la corrección de los primeros pliegos; en la parte *Historia*, que es mucho más extensa y que en realidad forma el nervio del volumen, puse más cuidado y diligencia y de su corrección me hago enteramente responsable. Cuando ya estaban impresos aquellos pliegos, el señor Croce tuvo la bondad de remitirme las primeras pruebas de la cuarta edición italiana que prepara y que no ha visto la luz pública todavía.

En esta cuarta edición, y en la parte correspondiente á la *Teoría*, se afina y concreta más el pensamiento, siempre sutilísimo, del autor. No es hora de señalar aquí las correcciones que se han elaborado posteriormente en el pensamiento estético del ilustre filósofo napolitano. Espero, porque tengo gran fe en los anhelos de renovación artística de mi país, que este libro penetrará en las Universidades, llegará á las manos de los poetas y de los artistas y se agotará con rapidez. Para el caso, muy probable, de una reimpresión, introduciré las correcciones oportunas, si es que las no consignadas en esta

primera edición española tienen para entonces eficacia en el ánimo de Benedicto Croce, á quien doy públicamente, desde este sitio, las más rendidas gracias por sus infinitas atenciones y por haber provocado esta mi traducción castellana la noble carta del autor á mi queridísimo maestro y amigo el Sr. Unamuno y de la que éste hace mérito al final de su prólogo sabroso.

Una deuda de gratitud he contraído con Italia y con el representante, acaso, más excelso de su cultura actual, el autor de este libro. Y quiero pagarla hidalgamente. El pensamiento filosófico del autor está completo en este libro, y es tan sabroso, sagaz é italiano en las publicaciones posteriores, sobre todo en la maravillosa *Filosofía de la práctica*, cuya traducción preparamos, así como las de la *Lógica* y los *Problemas de Estética*, de los que dice el profesor italiano en el prólogo de esta obra «que son un apéndice aclaratorio y polemístico del presente volumen».

Para concluir: Italia es, todavía, para nosotros un país virgen é inexplorado. Nos ha llegado solamente el eco, allí extranjero y transitorio, de los cándidos jurisconsultos positivistas: Lombroso, Ferri, Garófalo, Sighele, Nicéforo... Pero la cultura puramente italiana, de los Carducci, de los De Sanctis, de los Croce, de los Leopardi, y, dentro del campo penal, de los Alimena, por ejemplo, no se ha importado entre nosotros á la hora de ahora. Y es negocio urgente, y ahora lo inicia Beltrán publicando este libro, que ha de obrar una sólida revolución fecunda en nuestras ideas estéticas españolas.

José Sánchez-Rojas.

ÍNDICE

ERRATAS

Las importantes que se han notado son:

Página.	Linea.	Dice.	Debe decir.
49	28	caen	cáese.
51	7	música.	música?
51	13	los mismos	por los mismos
55	9	acierta	aciertan
55	12	psiquis	la psiquis
71	11	objeción que	objeción de que
77	29	intuiva	intuitiva
80	25	arte,	arte y
84	1	análixis	análisis
84	28	pensar	pensar que
89	20	órgano	*Organo.*
90	19	el cual	la cual.
varios sitios		edonismo	hedonismo.

BIBLIOTECA MODERNA
DE
FILOSOFÍA Y CIENCIAS SOCIALES

CROCE

ESTÉTICA

SE IMPRIMIÓ
POR
LUIS FAURE
EN
MADRID
EN
: : : 1912 : : :

FRANCISCO BELTRÁN
EDITOR
PRÍNCIPE, 16 : : MADRID